

54489

54489

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

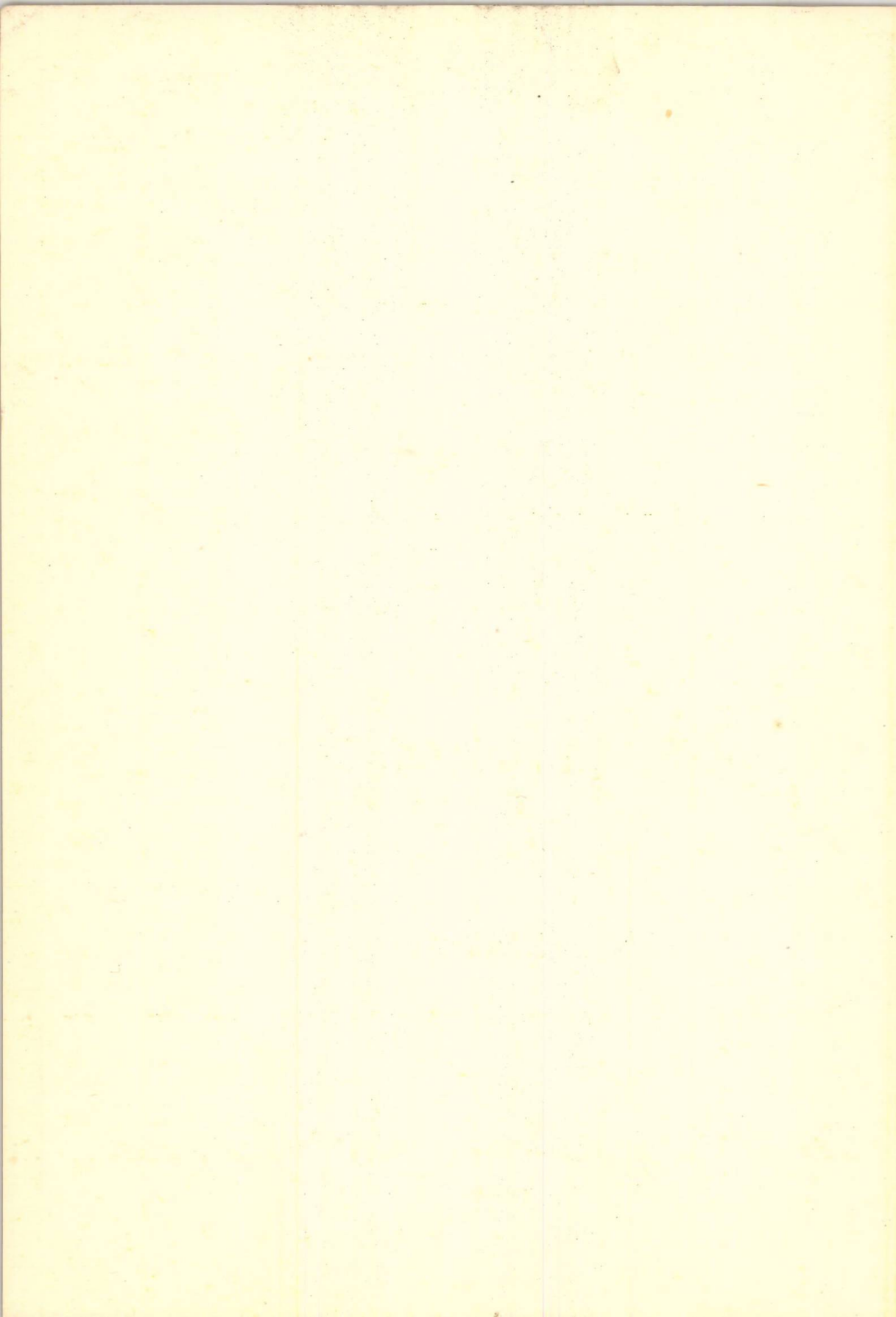
ȘTIINȚE FILOLOGICE

XXVII



1993 JAN 19

1989



ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA
ȘTIINȚE FILOLOGICE

COMITETUL DE REDACȚIE

ANALELE UNIVERSITĂȚII

DIN

TIMIȘOARA

ȘTIINȚE FILOLOGICE

Manuscrisul, cărțile și textele pentru editare, precum și orice corespondență
de către autor trebuie să ajungă la adresa editorială de redacție la revizuire
Analele Universității din Timișoara.

ADRESA REDACȚIEI:

UNIVERSITATEA DIN TIMIȘOARA

Facultatea de Filologie

Bul. V. A. 4

XXVII

1989

1989

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA
ȘTIINȚE FILOLOGICE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Conf. dr. SIMION MIOC

Redactori responsabili adjuncți :

Conf. dr. LUCIA ATANASIU, Conf. dr. IONEL STAN

M e m b r i :

Lector dr. DOINA COMLOȘAN, Prof. dr. IVAN EVSEEV,
Conf. dr. MARGARETA GYURCSIK, Conf. dr. YVONNE LUCUȚA,
Lector dr. STELA MIREL, Conf. dr. IOAN MUȚIU,
Conf. dr. MARIANA POPA, Prof. dr. G. I. TOHĂNEANU,
Lector dr. MARIA ȚENCHEA

Secretari științifici de redacție :

Conf. dr. D. CRAȘOVEANU, Lector dr. JIVA MILIN

Secretar de redacție :

Filolog pr. VICTORIA STROESCU

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al revistei
Analele Universității din Timișoara.

ADRESA REDACȚIEI :

UNIVERSITATEA DIN TIMIȘOARA

Facultatea de Filologie

Bul. Vasile Pârvan nr. 4

1900 TIMIȘOARA

R.S. ROMÂNIA

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
XXVII, 1989

SUMAR

LINGVISTICĂ

MARIA ȚENCHEA, La préposition DÈS et ses équivalents en roumain	7
DOINA DAVID, Citeva observații cu privire la limba lui I. Pop Reteganul. Pe marginea unei ediții a poveștilor ardelenesti	19
HORTENSIA PĂRLOG, Analiza anunțurilor publicitare la nivel gramatical ...	29

ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SIMION MIOC, Duiliu Zamfirescu și romanul european. I. Orizontul teoretic	37
RODICA CIOCAN IVĂNESCU, Dimitrie Bolintineanu et Jan Matejko (À propos d'un thème commun d'inspiration orientale)	51
ALEXANDRU RUJA, Aron Cotruș și revista „Banatul”	63

NOTE ȘI DISCUȚII

V. FRĂȚILĂ, Rom. <i>agru</i> (soarta unui cuvânt)	71
RICHARD SÂRBU, Aspecte ale compresiei lexic-semantice în imbinările de cuvinte	77
ILEANA OANCEA, Neoretorica și diacronia limbajului poetic	80
AURELIA TURCU, Cu privire la o categorie metonimică limită	83
RODICA BĂRBAT, Vasile Alecsandri și drama istorică națională	86
AL. BELU, Un aspect al clasicismului latin în cultura românească	89
TRAIAN NĂDABAN, Elemente peisagistice în proza de început a lui Ivan Bunin	93
PIA BRINZEU, Subversive Methods in Narrative Construction	97
MARIA BERCEANU, Motivul singurătății în lirica romantică germană	100
ROXANA NUBERT, Beiträge zur deutschsprachigen aufklärerischen Prosa in Siebenbürgen und im Banat	104

RECENZII

ILEANA OANCEA, <i>Istoria stilisticii românești</i> , București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988 (A. Scorobete)	109
HENRIETTE WALTER, <i>Le français dans tous les sens</i> , Paris, Éditions Robert Laffont, 1988 (Eugenia Tănase)	110
HERMENEGILDO DE LA CAMPA, <i>Diccionario inverso del español. Su uso en el aula</i> , Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 1987 (D. Vlăduț)	113

IN MEMORIAM

LUCIA JUCU-ATANASIU, Vasile Crețu	115
--	-----

SOMMAIRE

LINGUISTIQUE

MARIA ȚENCHEA, La préposition DÈS et ses équivalents en roumain ...	7
DOINA DAVID, Quelques remarques sur la langue de I. Pop Reteganul. En marge d'une édition des contes de Transylvanie ...	19
HORTENSIA PĂRLOG, L'analyse des annonces publicitaires au niveau gram- matical ...	29

HISTOIRE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

SIMION MIOC, Duiliu Zamfirescu et le roman européen. I. L'horizon thé- orique ...	37
RODICA CIOCAN IVĂNESCU, Dimitrie Bolintineanu et Jan Matejko (À propos d'un thème commun d'inspiration orientale) ...	51
ALEXANDRU RUJA, Aron Cotruș et la revue „Banatul” ...	63

NOTES ET DISCUSSIONS

V. FRĂȚILĂ, Roum. <i>agru</i> (l'histoire d'un mot) ...	71
RICHARD SĂRBU, Quelques aspects de la „compression” lexico-sémantique dans les groupes de mots ...	77
ILEANA OANCEA, La néorhétorique et la diachronie du langage poétique ...	80
AURELIA TURCU, Sur une catégorie métonymique limite ...	83
RODICA BĂRBAT, Vasile Alecsandri et le drame historique national ...	86
ĂL. BELU, Un aspect du classicisme latin dans la culture roumaine ...	89
TRAIAN NĂDĂBAN, Éléments de la nature dans la prose de début d'Ivan Bunin ...	93
PIA BRÎNZEU, Subversive Methods in Narrative Construction ...	97
MARIA BERCEANU, Le thème de la solitude dans la poésie romantique allemande ...	100
ROXANA NUBERT, Beiträge zur deutschsprachigen aufklärerischen Prosa in Siebenbürgen und im Banat ...	104

COMPTES RENDUS

ILEANA OANCEA, <i>Istoria stilisticii românești</i> , București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988 (A. Scorobete) ...	109
HENRIETTE WALTER, <i>Le français dans tous les sens</i> , Paris, Éditions Robert Laffont, 1988 (Eugenia Tănase) ...	110
HERMENEGILDO DE LA CAMPA, <i>Diccionario inverso del español. Su uso en el aula</i> , Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 1987 (D. Vlăduț) ...	113

IN MEMORIAM

LUCIA JUCU-ATANASIU, Vasile Crețu ...	115
---------------------------------------	-----

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
 СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
 ТОМ XVII, 1989 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

МАРИЯ ЦЕНКЯ, La préposition DES et ses équivalents en roumain	7
ДОИНА ДАВИД, Некоторые замечания о языке Иона Попа Петеганул. Об одном издании арделянских сказок	19
ХОРТЕНЗИЯ ПЫРЛОГ, Грамматический анализ рекламных текстов	29

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

СИМИОН МИОК, Дуилиу Замфиреску и европейский роман. I. Теоретические предпосылки	37
РОДИКА ЧОКАН ИВЭНЕСКУ, Dimitrie Bolintineanu et Jan Matejko (A propos d'un thème commun d'inspiration orientale)	51
АЛЕКСАНДРУ РУЖА, Арон Котруш и журнал «Банатул»	63

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

В. ФРЭЦИЛЭ, Рум. <i>agru</i> (судьба одного слова)	71
РИХАРД СЫРБУ, Некоторые аспекты лексико семантической компрессии в словосочетаниях	77
ИЛЯНА ОАНЧА, Неореторика и диакрония поэтической речи	80
АУРЕЛИЯ ТУРКУ, Об одной разновидности метонимии	83
РОДИКА БЭРБАТ, Василе Александри и национальная историческая драма	86
АЛ. БЕЛУ, О латинском классицизме в румынской культуре	89
ТРАЯН НЭДЭБАН, Элементы пейзажа в ранней прозе Ивана Бунина	93
ПИЯ БРЫНЗЕУ, Subversive Methods in Narrative Construction	97
МАРИЯ БЕРЧАНУ, Мотив одиночества в немецкой романтической лирике	100
РОКСАНА НУБЕРТ, Beiträge zur deutschsprachigen aufklärerischen Prosa in Siebenbürgen und im Banat	104

РЕЦЕНЗИИ

ILEANA OANCEA, <i>Istoria stilisticii românești</i> , București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988 (А. Скоробете)	109
HENRIETTE WALTER, <i>Le français dans tous les sens</i> , Paris, Éditions Robert Laffont, 1988 (Евгения Тэнасе)	110
HERMENEGILDO DE LA CAMPA, <i>Diccionario inverso del español. Su uso en el aula</i> , Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid, 1987 (Д. Влэдуц)	113

IN MEMORIAM

ЛУЧИЯ ЖУКУ-АТАНАСИУ, Василе Крецу	113
--	-----

LA PRÉPOSITION DÈS ET SES ÉQUIVALENTS EN ROUMAIN

par

MARIA TENCHEA

1. La préposition DÈS appartient au champ lexico-sémantique de la relation temporelle, dont les constituants peuvent être décrits au moyen de traits componentiels de deux types : a) traits proprement sémantiques, servant à caractériser l'ensemble des relateurs envisagés, à savoir traits temporels (caractéristiques du repère, situation du procès par rapport au repère, quantité ou distance temporelle) et aspectuels (limite initiale ou finale, caractère du procès auquel se rapporte le SP), et b) traits sémantico-pragmatiques¹, impliquant une référence à l'énonciateur, en l'occurrence les traits /+Précocité/, définitoire pour la préposition DÈS, et /+Projection/, qui définit le relateur POUR à sens temporel². Dans le présent article, nous étudierons la préposition DÈS, nous proposant d'analyser sa structure sémantique, les relations qu'elle entretient avec le verbe régissant le SP, ainsi que ses équivalents en roumain.

La préposition DÈS occupe une place à part dans le système des relateurs temporels : tout en situant dans le temps, en fonction d'un repère R, le procès exprimé par le verbe régissant, elle marque l'idée de *précocité*, qui constitue un reflet de l'énonciateur, impliquant un jugement de ce dernier sur la situation temporelle du procès.

Considérée en tant que constituant du champ lexico-sémantique des relateurs temporels³, la préposition DÈS peut être décrite à l'aide de la formule componentielle suivante : /+Temps//+Ponctuel//—qT//—Réf.Td/ /+Précocité//—Durée/, que nous allons expliciter dans ce qui suit.

/+Temps/ : DÈS s'actualise essentiellement dans le domaine temporel ; il sert à construire des compléments de temps, mettant en relation un procès avec un repère R. En voici un exemple :

Et dès le lendemain nous sortîmes ensemble. (A. Gide, *L'immoraliste*)

Le repère est exprimé, le plus souvent, par des lexèmes ou des syntagmes /+Temps/ — termes à référence absolue, déictique ou cotextuelle

¹ Anca Măgureanu, dans *Pragmatică și sensul lexical*, SCL, 5, 1983, p. 437—441, distingue trois composantes du sens lexical, appartenant à trois niveaux : sémantique, sémantico-pragmatique et pragmatique, leur importance variant d'un lexème à l'autre ; elles peuvent également être actualisées par zéro.

² Nous considérons le trait /+Projection/ comme étant dérivé du trait modal /+Intentionnalité/. Voir notre analyse de la préposition POUR dans l'article *POUR — relateur temporel*, „Revue roumaine de linguistique”, XXXII, 1987, n° 4, p. 365—375.

³ Nous avons proposé une analyse du relateur DÈS intégrée à celle du système en question. Voir M. Tenchea, *L'expression du temps dans le système des prépositions du français. Préposition et verbe*, thèse de doctorat, Université de Cluj-Napoca, 1985.

ou, parfois, par des syntagmes /—Temps/, qui acquièrent une signification temporelle grâce, précisément, à la présence du relateur DES : ayant un sens spécifiquement temporel, DES peut conférer le trait /+Temps/ à certains termes avec lesquels il se combine. Dans les exemples ci-dessous, un SN/+Lieu/ devient, grâce à DES, apte à évoquer une situation temporelle (moment ou époque⁴) :

... moi, qui avais d'abord aimé Gilberte, dès Combray, à cause de tout l'inconnu de sa vie... (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*) — Précédé par DES, le nom de lieu *Combray* évoque une certaine période de la vie du narrateur.

Hélas ! quand je rentrai, ce matin-là, un désordre inaccoutumé me frappa dès la première pièce. (A. Gide, *L'immoraliste*) — Le SP signifie en fait „dès le moment où j'entrai dans la première pièce“⁵.

Le trait /+Ponctuel/ exprime le fait que le lexème DES implique une vision „ponctuelle“ du repère : l'espace temporel désigné par le complément est réduit à un espace minimal⁶, qui peut être soit un moment, soit une période envisagée de façon globale, c'est-à-dire en tant qu'équivalent d'un moment. DES ne peut pas se rapporter à un espace temporel quantifié, à une distance temporelle⁷ — c'est ce qui est marqué par le trait /—qT/ ; d'autre part, la relation temporelle qu'il sert à établir n'est pas déterminée en fonction du moment de l'énonciation T₀, ce qui est exprimé par le trait /—Réf.T₀/.

Le trait /—Durée/ se rapporte au caractère aspectuel du procès dont le SP en DES marque la situation temporelle ; il exprime le fait que le procès est considéré dans une vision ponctuelle, non durative.

2. Comme nous l'avons déjà dit, c'est le trait /+Précocité/ qui définit le fonctionnement de DES en tant que relateur temporel. La préposition DES fait référence à l'énonciateur ; elle marque l'idée de précocité concernant le moment du procès⁸, en laissant entendre que le procès aurait pu se produire plus tard, à un moment ultérieur. Dans le même sens, on a parlé aussi de *promptitude* ; selon A. Barrera-Vidal, DES comporte „une certaine nuance de promptitude, un peu à la façon de *déjà*“⁹. Le SP en DES peut d'ailleurs être paraphrasé par un SP comportant un simple situant précédé par l'adverbe présuppositionnel *déjà*¹⁰ : „déjà au moment R et non pas plus tard (comme cela aurait été possible)“. Dans la phrase *Il est parti dès l'aube*, le syntagme *dès l'aube* signifie „déjà à l'aube et non pas plus tard“.

⁴ En fait, on pourrait y voir une ellipse : „dès le moment / l'époque...“.

⁵ Il s'agit, dans de tels cas, d'une synthèse spatio-temporelle (cf. M. Tenchev, *Un aspect des relations spatio-temporelles dans les syntagmes prépositionnels du français*, dans *Contribuții lingvistice*, Tipografia Universității din Timișoara, 1983, p. 77—86).

⁶ Cf. Robert Martin, *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 269.

⁷ Exception faite pour la locution *dès longtemps*, signifiant „il y a longtemps + déjà“.

⁸ Cf. aussi G. Gougenheim, *Système grammatical de la langue française*, Paris, Ed. d'Artrey, 1962, p. 322 (l'action „est estimée précoce par le sujet parlant“), ainsi que R. Martin, *op. cit.*, p. 197.

⁹ A. Barrera-Vidal, *L'expression du temps et les éléments de relation en français. Essai de systématisation*, „Praxis“, n° 1, 1967, p. 153—159.

¹⁰ Tout comme *déjà* admet des paraphrases en *dès*, cf. Catherine Fuchs, Anne-Marie Léonard, *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Paris, Mouton, 1979 : *Il dort déjà* — „dès maintenant“ (p. 34) ; *Je suis sûr que dans un an cet enfant parlera déjà* — „dès l'an prochain, il parlera“ (p. 37) ; *À dix ans, il prit déjà la clé des champs* — „dès l'âge de dix ans“ (p. 37).

comme on pouvait s'y attendre"¹¹. L'idée de précocité peut être rendue de façon explicite à l'aide d'une expression telle que *sans tarder, sans aucun délai*, ou bien par le verbe *ne pas lanterner* (à), à preuve l'exemple que voici :

Dès le lendemain matin, elle ne lanterna pas à faire ses malles. (Yves Gandon, *Monsieur Miracle*).

L'espace temporel postérieur au repère apparaît comme une virtualité niée. Dans les phrases ci-dessous on oppose, précisément, le moment-repère et les moments ultérieurs :

Je n'avais pas eu le cœur de le faire dès mon arrivée, et les semaines qui suivirent, le cœur me manqua. (Simone de Beauvoir, *La force des choses*).

Vous avez compris trop tôt, et vous savez dès maintenant ce que je voulais vous dire demain. (M. Pagnol, *Topaze*).

Cependant, il ne faut pas oublier que DÈS est un *situant* temporel : il marque la précocité du procès, tout en précisant la situation de celui-ci dans le temps, par rapport à un repère. Le SP avec DÈS répond, en effet, à la question *quand ?*, ce qui met en évidence la fonction de situant de la préposition :

— Quand avez-vous l'intention d'entrer en possession de votre chambre ? (...)
— Voyons... Dès demain, je pense. (Yves Gandon, *Monsieur Miracle*).

De tout ce qu'on vient de dire jusqu'ici, il ressort que DÈS exprime, en fait, un rapport temporel de *coïncidence* : „Tout l'intérêt se trouve reporté sur le fait que l'action a lieu justement au point désigné par *dès*“¹². Dans les phrases ci-dessous :

J'ai dû vous quitter dès neuf heures. (A. Gide, *L'immoraliste*).

Dès l'après-midi du 17 juin, j'exposai mes intentions à M. Winston Churchill. (Ch. de Gaulle, *Mémoires de guerre*).

Dès avant d'arriver, je reconnus soudain l'odeur de l'herbe. (A. Gide, *L'immoraliste*).

Dès après l'armistice, la photo de „l'homme qui pleurait“ (...) avait valu aux Marseillais une solide réputation d'émotivité. (Edmonde Charles-Roux, *Elle, Adrienne*).

Les syntagmes *dès neuf heures, dès l'après-midi du 17 juin, dès avant d'arriver* et *dès après l'armistice* marquent le fait que le procès a lieu, respectivement, *à neuf heures, dans l'après-midi du 17 juin, avant d'arriver* ou *dès après l'armistice*¹³, et que ces moments sont considérés précoces par le sujet parlant. La comparaison de la préposition DÈS avec un relateur tel que *à*, qui exprime, par excellence, le rapport de coïncidence temporelle, peut mettre en lumière l'apport sémantique spécifique de DÈS, à savoir l'idée de précocité : *Il partit à l'aube* vs *Il partit dès l'aube*. Dans les deux cas,

¹¹ La phrase suivante associe d'ailleurs *dès* et *déjà* : *Dès avant je ruais dans les brancards, j'avais mis déjà l'arme à gauche, mais cela restait théorique* (J. Cabanis, *Les jardins de la nuit*). On pourrait également signaler la compatibilité du relateur DÈS avec l'adverbe *même* : *Il s'y installera dès cette nuit même*, dit-il. (M. Leblanc, *Le mystère de la chambre jaune*).

¹² Torsten Sävborg, *Les sources de la préposition „dès“*, in *Mélanges de philologie offerts à J. Mélander*, Uppsala, 1943, p. 11.

¹³ On remarquera le fait que DÈS se combine avec des SN susceptibles d'être construits avec des relateurs exprimant la simultanéité, tels que *à, dans, en* et même $\emptyset$: *dès le début — au début, dès octobre — en octobre, dès son enfance — dans son enfance, dès lundi — lundi*. Dans les cas où DÈS se combine avec le relateur *avant* ou *après* (*dès avant / après R*) on envisage un moment défini comme antérieur ou postérieur au repère R (*avant / après R*).

il y a coïncidence du procès avec le repère (il a lieu à l'aube), mais DÈS marque, en outre, le caractère précoce du procès.

Lorsque le repère est exprimé par un lexème nominal / + Action/ ou par une forme verbale non personnelle (le SP impliquant alors dans la structure sous-jacente *dès que* + Prop), intervient une nuance un peu différente : DÈS marque, dans ces cas, un rapport de *postériorité immédiate*, signifiant „aussitôt après“¹⁴, „juste après“¹⁵. L'idée de postériorité résulte de l'impossibilité logique de concevoir l'action-repère et l'action exprimée par le verbe régissant comme simultanées. En voici deux exemples :

Dès notre entrée, un géant à demi chauve et roux est venu nous saluer. (J. P. Faye, *Entre les rues*) — „dès que nous sommes entrés“.

Dès le travail fini, je voyagerai, (in Le Bidois¹⁶) — „dès que j'aurai fini le travail“.

Lorsque le moment référentiel est déjà défini comme postérieur à un repère (*dès après*...), la présence de DÈS fait apparaître l'idée d'immédiateté :

Les jours ouvrables, (...), nous nous rendions dès après le déjeuner dans la banque la plus voisine... (Clara Malraux, *Nos vingt ans*) — „aussitôt après le déjeuner“.

L'information temporelle apportée par le complément en DÈS peut être précisée par un autre complément circonstanciel de temps :

Mais même alors il fallait rentrer dès quatre heures avec le crépuscule. (P. Mauriac, *Le baiser au lépreux*).

... les nuages dès hier vers six heures, les implacables nuages, brusquement ont repris possession de notre espace bas. (M. Butor, *L'emploi du temps*).

Dans d'autres cas, c'est le complément en DÈS qui apporte des précisions sur la situation temporelle du procès, marquée par un premier complément :

Le lendemain matin, dès huit heures, nous étions prêts. (M. Pagnol, *La gloire de mon père*).

Si l'on étudie les relations existant entre les compléments temporels introduits par DÈS et le temps grammatical, on peut constater que DÈS est compatible avec tous les tiroirs grammaticaux, à l'exception des passés récents et du passé antérieur ; ces temps situent le procès dans l'antériorité immédiate, ce qui vient en contradiction avec le caractère du relateur DÈS, tel que nous venons de le définir.

3. La préposition DÈS impose une vision ponctuelle, perfective du procès exprimé par le verbe régissant, l'action étant considérée „en dehors de sa durée“¹⁷. En nous situant dans la perspective de la catégorie de l'aspect, nous allons préciser quelles sont les relations qui s'établissent entre le SP avec DÈS, le temps grammatical et le mode d'action du verbe.

En alliance avec un *verbe perfectif*, le SP définit un moment référentiel par rapport auquel on marque la situation du procès perfectif (coïnci-

¹⁴ R.-L. Wagner, J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 479.

¹⁵ Co Vet, *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain. Essai de sémantique formelle*, Genève, Droz, 1980, p. 125.

¹⁶ Georges et Robert Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Paris, Picard, 1967, II, p. 433.

¹⁷ G. Gougenheim, *op. cit.*, p. 321.

dence ou postériorité immédiate), le moment-repère étant considéré précocement en tant que moment du procès. Le verbe est à un temps /+Global/ (passé composé, passé simple, plus-que-parfait, futur simple, futur proche, futur antérieur) ou, parfois, à un temps /-Global/, employé par énullage temporel (présent historique, imparfait de narration, présent ou imparfait à valeur de futur)¹⁸. En voici plusieurs exemples :

Patricia a dû recevoir le pneu dès huit heures du matin. (Simone de Beauvoir, *Les belles images*) — passé composé.

Dès les premiers mots d'Antoine (...), il comprit tout. (R. Martin du Gard, *Les Thibault*) — passé simple.

Dès octobre 1933, il rompait avec la Société des Nations. (Ch. de Gaulle, *Mémoires de guerre*) — imparfait de narration, „pittoresque“.

Dès notre arrivée à Genève, nous irons au consulat. (R. Martin du Gard, *Les Thibault*) — futur simple.

Je pars dès l'aube. (A. Gide, *L'immoraliste*) — présent à valeur de futur.

Il [= le parc zoologique] sera inauguré officiellement en mai, mais dès ce mois-ci, les pensionnaires (...) auront été amenés à Antibes, et le parc sera ouvert aux visiteurs. („Brèves nouvelles de France“, 25.4.1970) — futur antérieur.

Alors l'avocat (...) lui demanda si elle rejoignait dès ce soir M. Bernard Desqueyroux. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) — imparfait à valeur de futur dans le passé.

Allait-il, dès son retour, reprendre contact avec la femme de la photographie et du portrait ? (G. Simenon, *Les vacances de Maigret*) — futur proche dans le passé

Si le verbe est employé à un temps /-Global/ (présent ou imparfait), le procès acquiert, grâce à la présence du complément, un caractère itératif, la précocité se rapportant à chacune des occurrences du procès réitéré :

Elle s'y installait dès juillet... (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) — imparfait d'habitude.

C'est dès l'enfance que se prennent les bonnes habitudes alimentaires. („Elle“, 11.5.1981) — présent à valeur générale.

En alliance avec un *verbe imperfectif*, exprimant un procès duratif ou un état, DÉS marque la coïncidence du premier moment du procès ou de l'état avec le repère ponctuel ; le moment référentiel est représenté par la limite initiale, considérée précocement par le locuteur, l'effet de sens se rapprochant de l'inchoativité¹⁹, ce qui dérive de l'opposition implicite entre le moment-repère et les moments ultérieurs. *Inchoatif* signifie, au fond, ponctuel : on envisage seulement le début du procès, son déroulement ultérieur restant implicite.

Entre le SP en DÉS, le temps grammatical et le caractère aspectuel du procès s'établissent les relations suivantes :

a) Le verbe est à un temps /+Global/ : la phrase marque le commencement du procès imperfectif. Le SP indique le premier moment du procès duratif, le seuil à partir duquel le procès existe, se manifeste.

Le 24 le temps s'assombrit et il neigea dès le matin. (H. Bosco, *Malicroix*) — „il commença à neiger“.

Dès mon réveil, malgré la fatigue, j'ai marché dans Paris. (H. Monteilhet, *Le retour des cendres*) — „je me suis mis à marcher“.

Dès le premier jour, nous nous étions tutoyés. (Yves Gandon, *Monsieur Miracle*) — „nous avions commencé à nous tutoyer“.

Mais dès maintenant vous allez pouvoir enfin avoir de beaux cheveux. („Elle“, 12.10.1981) — On marque le commencement de l'état „avoir de beaux cheveux“.

¹⁸ On n'envisage ici que les temps de l'indicatif.

¹⁹ Cf. R. Martin, *op. cit.*, p. 269.

L'inchoatif s'accompagne parfois d'une idée itérative :

Elle n'avait pas un moment à elle, à laver dès sept heures du matin, à ne pas quitter la boutique... (L. Aragon, in *Le Petit Robert*).

L'idée inchoative peut être exprimée de façon explicite :

...et, dès ce jour-là, il commença d'aller mieux. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*).

Fromentine dès trois heures s'était mise à goudronner sa chevelure. (P. Morand, *L'homme pressé*).

A midi, déjà, il avait trouvé une place où il commencerait à travailler dès le lendemain. (G. Simenon, *Le destin des Malou*)

b) Le verbe est à un temps /—Global/ (présent ou imparfait) :

— lecture non itérative. La phrase marque le commencement d'un procès imperfectif ou d'un état, dans une vision sécante²⁰ :

Votre congé commence dès à présent, n'est-ce pas ? (G. Simenon, *Maigret se défend*) — présent (actuel).

Moi, je savais, dès ce temps-là. (J. Cabanis, *Les jardins de la nuit*) — imparfait.

Dès neuf heures du matin, j'étais devant l'immeuble des Editions Prieur frères. (H. Troyat, *Le mort saisit le vif*) — imparfait d'état.

Dès le lendemain, Landry est dans le cabinet du procureur. (R. Floriot, *La vérité tient à un fil*) — présent à valeur de passé („était“).

— lecture itérative (inchoatif + itération) :

Il travaille / il travaillait dès le matin.

On tient les volets clos dès le matin... (H. Bosco, *Malicroix*).

L'idée itérative peut être explicitée grâce à un complément de fréquence :

Je me demande si M. de Marsant est à Torcy. Il est quelquefois là dès le début du printemps. (J. Cabanis, *Le bonheur du temps*).

La préposition DÈS se situe donc dans la zone des relateurs prépositionnels qui impliquent une *visée initiale*²¹. DÈS indique soit le moment du procès perfectif, avec référence implicite à des moments ultérieurs, niés en tant que moments du procès, soit le moment initial, considéré précoce, d'un procès imperfectif dont la durée, postérieure au moment-repère, n'est pas prise en considération.

À ce titre, DÈS pourrait être rapproché de DEPUIS, relateur de la limite initiale ; les deux prépositions s'opposent, cependant, par le fait que DEPUIS comporte le trait /+Durée/, tout en rapportant la durée du procès au moment de référence T₀. Dans la phrase *Il travaille dès le matin*, le SP insiste sur la limite initiale d'un procès duratif qui se répète, alors que dans l'énoncé *Il travaille depuis le matin*, le SP marque la limite initiale du procès, tout en insistant sur la durée du procès, qui continue au moment de la parole.

²⁰ „La date précoce (...) se loge au seuil interne de l'IMP dont elle tient lieu, fictivement, de sécante“ (R. Martin, *op. cit.*, p. 264).

²¹ La valeur fondamentale en langue de DÈS est d'ailleurs définie par Bernard Pottier (dans *Systématique des éléments de relation. Etude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, Klincksieck, 1962) de la manière suivante : „Visée immédiatement postérieure à une limite, avec perspective du mouvement d'éloignement ; visée initiale + immédiation“. La préposition DÈS appartient, par là, à la classe des relateurs que nous avons appelés *aspectuels*, définis par le trait /+Limite/ (voir M. Tenchea, *Une classe de relateurs prépositionnels /+Temps/ : les aspectuels*, in *Studii de limbi și literaturi străine*, Tipografia Universității din Timișoara, 1986, p. 61–72).

Nous pensons que c'est la propriété de la préposition DÈS de conférer une valeur inchoative aux procès imperfectifs qui explique un emploi particulier de ce relateur dans les structures prépositionnelles corrélatives. DÈS y marque la limite initiale, considérée précoce, du procès, la limite finale du déroulement temporel étant marquée par *jusqu'à* (limite finale + durée antérieure) :

La peine sans plaisir, les remontrances sans pardon ni sourire, (...) tout accablait, dès le réveil jusqu'au coucher, les deux jumelles. (Marie Mauron, *Châteaux de cartes*)

Dès la fin de la guerre et jusqu'à mon mariage, j'aurai sans cesse la possibilité de donner à ma vie la forme de tel ou tel être. (Clara Malraux, *Nos vingt ans*)

4. La préposition DÈS du français n'a pas d'équivalent dans le système des prépositions du roumain. Les multiples nuances temporelles et aspectuelles que ce relateur implique trouvent leur reflet dans les diverses possibilités de transposition en roumain, où l'on fait appel à des lexèmes prépositionnels ou conjonctionnels, ainsi qu'à certains adverbes. En roumain il n'existe pas d'hétéronyme prépositionnel qui puisse rendre l'idée de précocité spécifique pour DÈS ; elle ne peut être rendue que grâce à des adverbes tels que *chiar* ou *încă*. La traduction roumaine privilégie, suivant le contexte, tel ou tel sens temporel et/ou aspectuel, le choix des équivalences étant dicté par plusieurs facteurs. Il faudra tenir compte de certains éléments susceptibles de créer des effets de sens contextuels (la distribution de DÈS à l'intérieur du SP : il se combine avec un SN, un adverbe ou une structure verbale non personnelle — syntagme à verbe non fini ; le caractère perfectif ou imperfectif du procès exprimé par le verbe), ainsi que des possibilités de combinaison de certains lexèmes du roumain, l'option du traducteur étant parfois déterminée — ou limitée — par les procédés dont dispose le roumain pour exprimer les sens correspondants du français.²²

Nous distinguerons plusieurs types d'équivalences, en fonction des sens actualisés dans chaque cas.²³

4.1. Équivalences qui correspondent à l'idée fondamentale exprimée par DÈS, à savoir la visée initiale (cf. Pottier) ; elles laissent dans l'ombre la nuance de précocité.

4.1.1. La préposition *de*, avec les variantes *de la*, *din*, *de pe la*, *de cu*. Structure du SP en français : DÈS + SP / + Temps / ou / + Action /.

Dès les premiers mots d'Antoine (...), il comprit tout. (R. Martin du Gard, *Les Thibault*) → De la primele cuvinte ale lui Antoine (...) înțelese totul. (trad. V. Rusu-Șirianu).

²² Les dictionnaires bilingues (français-roumain) se résument, dans le cas de DÈS, à des indications assez „télégraphiques“, de toute évidence incomplètes.

²³ Notre analyse est basée sur un corpus d'exemples tirés d'œuvres littéraires, confrontés à la version roumaine figurant dans les traductions publiées en Roumanie (dans les cas où une telle version existe ; dans les autres cas, la traduction des exemples nous appartient). Voici la liste des ouvrages cités pour lesquels on dispose de traductions publiées : B. Clavel, *Les fruits de l'hiver* — *Fructele iernii*, trad. par Elis Bușneag, Editions Univers, Bucarest, 1971 ; J. Gracq, *Le rivage des Syrtes* — *Tărîmul Sirtelor*, trad. par Gellu Naum, Editions Univers, Bucarest, 1970 ; F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, trad. par Emma et Mihai Beniuc, E.P.L.U., Bucarest, 1966 ; F. Mauriac, *Le mystère Frontenac* — *Misterul Frontenac*, trad. par Elis Bușneag, E.P.L., Bucarest, 1969 ; F. Mauriac, *Le baiser au lépreux* — *Sărutul dat leprosului*, trad. par Elis Bușneag, Editions Minerva, Bucarest, 1972 ; R. Martin du Gard, *Les Thibault* — *Familia Thibault*, trad. par Al. Dimitriu-Păușești et V. Rusu-Șirianu, E.P.L., Bucarest, 1964.

Mais dès ce moment-là, je fus persuadé qu'il était, lui aussi, une victime. (Ex-brayat, *Les douceurs provinciales*) → Din acel moment, însă, am fost convinși că și el e o victimă.

Et dès la collation (...), un peu de brume annonce de loin le crépuscule. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) → ... de pe la ora cinci după-amiază se așterne o ceață ușoară care prevestește amurgul cu mult înainte de a se lăsa. (trad. E. et M. Beniuc).

Seulement, cette fois, tu viendras ici dès le matin. (J. Gracq, *Le rivage des Syrtes*) → Numai că, atunci, vei veni aici de cu zori. (trad. G. Naum).

Cette intervention avait été, dès longtemps, préparée... (Ch. de Gaulle, *Mémoires de guerre*) → Această intervenție fusese pregătită de multă vreme.

4.1.2. Equivalences qui expriment un ablatif temporel : *inception de / din / de la / cu*, qui mettent en lumière la limite initiale d'un procès imperfectif, duratif (on peut envisager aussi les résultats d'un procès perfectif), comportant en même temps l'idée d'une durée ouverte postérieure à cette limite (la continuation du déroulement processuel ; cf. fr. à *partir de*). Dans ce cas, la nuance de précocité („sans tarder“) n'est pas actualisée en roumain. Structure du SP en français : DES + SN ou Adv / + Temps /.

Roberto, sans éveiller l'attention, dès l'après-midi devait inspecter la vieille batterie. (J. Gracq, *Le rivage des Syrtes*) → Fără să trezească atenția, Roberto trebuia, începând de după-amiază, să inspecteze bătrâna baterie de coastă. (trad. G. Naum).

Dès quatre heures, il devait quitter la chasse. (F. Mauriac, *Le baiser au lépreux*) → Începând cu orele patru trebuia să-și înceteze vînatul. (trad. E. Bușneag).

Laurence m'écrivit dès lors deux fois par semaine. (Y. Gandon, *Monsieur Miracle*) → Începând din acel moment, Laurence îmi scrisese de două ori pe săptămână.

4.2. La traduction explicite l'idée de précocité au moyen des adverbes *chiar* ou *încă*. Le SP, en français, comporte généralement un SN ou un adverbe / + Temps /.

4.2.1. L'adverbe *chiar* souligne la coïncidence du procès avec le moment-repère, impliquant une opposition entre ce moment et d'autres moments.

a) *Chiar* + circonstant temporel : Adv, SP ou SN se rapportant à un certain jour ou aux divisions de la journée (référence déictique ou cotextuelle), ou locution conjonctionnelle introduisant une subordonnée temporelle (en français : *aujourd'hui, hier, demain, le (sur)lendemain ; ce soir, cette nuit, cet après-midi ; avant que* + Prop).

Dès le lendemain, la mère porta jusqu'à la gare un gros colis. (B. Clavel, *Les fruits de l'hiver*) → A doua zi chiar, bătrîna duse la gară un colet mare. (trad. E. Bușneag).

Jean pourrait dès le lendemain voir Noémi. (F. Mauriac, *Le baiser au lépreux*) → Jean ar putea s-o vadă pe Noémi chiar a doua zi. (trad. E. Bușneag).

Dès demain, il ira voir le Préfet. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) → Chiar mâine îi va face o vizită prefectului. (trad. E. et M. Beniuc).

Que tout ce qui était caché apparaisse dans la lumière, et dès ce soir. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) → Să scoată la lumină chiar în astă seară tot ceea ce moinea în întuneric. (trad. E. et M. Beniuc).

Télégraphie dès ce soir. (F. Mauriac, *Le mystère Frontenac*) → Telegrafiază-mi chiar diseară. (trad. E. Bușneag).

On lui jette des confetti, dès avant qu'il apparaisse. (E. Ionesco, *Théâtre*) → I se aruncă confeti, chiar înainte ca el să apară.

b) *Chiar* + *de / din / de la* + SN / + Temps / ou / + Action / ; la préposition marque une idée inchoative — le début d'un état, résultat du procès perfectif qui coïncide avec le repère.

Dès le lendemain, le père Dubois perdit la notion du temps. (B. Clavel, *Les fruits de l'hiver*) → Chiar de a doua zi, bătrînul pierdu noțiunea timpului. (trad. E. Bușneag).

Jean Péloueyre, dès le surlendemain, reprit ses habitudes. (F. Mauriac, *Le baiser au lépreux*) → Chiar din a treia zi, Jean Péloueyre își reluă obiceiurile. (trad. E. Bușneag).

Et puis Jean-Louis l'avait, dès les premières paroles, touchée au cœur. (F. Mauriac, *Le mystère Frontenac*) → Și apoi, Jean-Louis o înduioșase chiar de la primele cuvinte. (trad. E. Bușneag).

4.2.2. L'idée de précocité est exprimée à l'aide de l'adverbe *incă*.

a) *incă* + *de* ou variantes (visée initiale)

— *incă* + *de* / *din* / *de la* / *de* (*pe*). Structure du SP en français : DÈS + SN / + Temps / (ou équivalent).

... il neigea dès le matin. (H. Bosco, *Malicroix*) → ... începu să ningă încă de dimineață. — La traduction explicite l'idée inchoative.

Le lendemain matin, j'étais prêt à sortir dès neuf heures. (A. Gide, *L'immoraliste*) → A doua zi dimineața, eram gata să ies încă de la ora nouă.

Les femmes de la lande sont très supérieures aux hommes qui, dès le collège, vivent entre eux et ne s'affinent guère. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) → Femeile din lande sînt în general cu mult superioare bărbaților, care încă din liceu stabilesc relații doar între ei și în cercul lor îngust n-au cum să se cioplească. (trad. E. et M. Beniuc).

Pourtant, dès cette époque, elle regorgeait d'argent. (H. Monteilhet, *Le retour des cendres*) → Totuși, încă de pe atunci era plină de bani.

— *incă* + *de cînd* + Prop. Structure du SP en français : DÈS + SN / + Action /.

Dès ma sortie de L'Ecole des chartes, tu as été mon mauvais génie. (P. Morand, *L'homme pressé*) → Încă de cînd am absolvit școala de arhivari ai fost geniul meu rău.

b) *incă* + complément de temps prépositionnel marquant la simultanéité ou la postériorité.

... bien que ma déception eût commencé dès 1948. (Simone de Beauvoir, *La force des choses*) → ... deși decepția mea începuse încă în 1948.

Le lendemain, nous partîmes dès avant l'aube. (A. Gide, *L'immoraliste*) → A doua zi, plecărăm încă înainte de ivirea zorilor.

4.3. Equivalences qui effacent la nuance de précocité, privilégiant l'expression d'un rapport temporel — coïncidence ou postériorité immédiate.

4.3.1. Coïncidence. Structure du SP en français : DÈS + SN / + Temps /.

— *O dată cu* („en même temps que“, „avec“) met en évidence la coïncidence d'un procès perfectif avec le moment-repère.

Dès cette aube néfaste, les bestiaux sur le foirail réveilleraient le malade. (F. Mauriac, *Le baiser au lépreux*) → O dată cu zorii acestei zile nefaste, animalele adunate în piață îl vor trezi pe bolnav. (trad. E. Bușneag).

— Le SP en DÈS est traduit à l'aide d'un complément de temps construit ou non avec une préposition.

Impossible de partir dès le lundi matin. (R. Martin du Gard, *Les Thibault*) → Cu neputință să plece luni dimineața. (trad. V. Rusu-Șirianu).

Un souci de convenance m'interdit de relancer Prieur dès cette heure matinale. (H. Troyat, *Le mort saisit le vif*) — Grija pentru conveniențe mă oprește să-l deranjez pe Prieur la această oră matinală.

Dès la fin de la matinée, les visites commencèrent. (R. Martin du Gard, *Les Thibault*) → Puțin înaintea prînzului, începură vizitele. (trad. V. Rusu-Șirianu) — L'idée de précocité pourrait être explicitée ici par *deja* : Spre amiază începură deja vizitele.

4.3.2. Equivalences mettant en lumière l'effet de sens contextuel /+ Postériorité immédiate /:

a) *imediat (după), îndată după* („aussitôt après“). Structure du SP en français : DÈS + après + N / + Action /.

Cet hiver-là fut comme un long sommeil tout peuplé de rêves, où le père Dubois s'était enfoncé dès après le départ de sa femme. (B. Clavel, *Les fruits de l'hiver*) → Iarna aceea a fost ca un somn lung și încărcat de vise, în care bătrînul se cufundase imediat după moartea bătrînei. (trad. E. Bușneag).

b) locution conjonctionnelle exprimant la postériorité immédiate : *de îndată ce, imediat ce, de cum* („dès que“, „aussitôt que“). La traduction a recours à une macrostructure temporelle, le SP en DÈS étant transposé en roumain au moyen d'une proposition subordonnée temporelle. On peut constater que le roumain ne fait qu'expliciter la séquence verbale personnelle implicite dans la structure profonde du français (*dès que / aussitôt que* + Prop). Le SP du français peut avoir l'une des structures suivantes :

— DÈS + SN / + Action / (déverbal)

Je te ferai prévenir dès mon retour. (J. Cracq, *Le rivage des Syrtes*) → Am să te anunț imediat ce mă întorc. (trad. G. Naum).

Mais je lui ai promis de lui expédier un exemplaire de mon roman dès sa mise en vente. (H. Troyat, *Le mort saisit le vif*). → I-am promis însă că îi voi trimite un exemplar din romanul meu de îndată ce va fi pus în vânzare.

Je me le répète dès le réveil. (Barillet et Grédy, *Potiche*) → Mi-o repet de cum mă trezesc.

— DÈS + SN / —Temps / évoquant, par ellipse, le moment où a lieu une action.

...dès le potage naissait le débat imbécile qui tournait vite à l'aigre. (F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*) → ...de cum se așezau la masă, începea o controversă stupidă, care degenera repede în ceartă. (trad. E. et M. Beniuc).

Dès la cloche, ils se défilaient vers la cave de l'école. J.-P. Chabrol, *L'embellie*) → De cum se auzea clopoțelul, o zbugheau spre pivnița școlii.

— DÈS + N + participe passé.

Le vieux couple envisageait le retour à la terre dès leur bateau vendu. (Renée P. Gosset, *Mes hommes dans un bateau*) → Cei doi bătrîni intenționau să se întoarcă pe uscat de îndată ce-și vor fi vîndut vasul.

— DÈS + infinitif passé.

Dès l'avoir vu je l'ai jugé capable. (in Wagner et Pinchon) → De cum l-am văzut l-am socotit capabil.

— DÈS + gérondif (construction appartenant à la langue parlée).

Elle a dû se coucher dès en arrivant de l'école. (Nyrop, apud Pottier) → Probabil că s-a culcat de îndată ce s-a întors de la școală.

5. Conclusions

5.1. Nous avons mis en évidence le spécifique du relateur DÈS du français, qui appartient au champ lexico-sémantique de la relation temporelle. Son trait définitoire est /+Précocité/, trait sémantico-pragmatique qui fait référence à l'énonciateur. DÈS implique, à la façon de *déjà*, une opposition entre le moment-repère R et les moments ultérieurs, le moment du procès

étant considéré comme précoce par le locuteur. Le moment référentiel, marqué par le terme avec lequel se combine la préposition DÈS, est défini soit comme coïncidant avec le repère R (auquel cas on peut sous-entendre l'un des relateurs exprimant la coïncidence temporelle — adessif ou inessif), soit comme antérieur vs postérieur à R (l'antériorité ou la postériorité étant exprimée explicitement par *avant* ou *après*). En tant que situant temporel, DÈS marque la coïncidence du moment du procès — considéré comme précoce — avec le moment référentiel ainsi défini ; il peut marquer aussi, parfois, la postériorité immédiate, en tant qu'effet de sens contextuel.

Imposant une vision ponctuelle du repère, DÈS impose également une vision ponctuelle — non durative — du procès exprimé par le verbe régissant le SP. Le SP en DÈS se rapporte, dans cette perspective, soit au moment du procès perfectif, soit au premier moment d'un procès imperfectif-duratif, la visée initiale propre à DÈS, qui se traduit par l'opposition implicite entre R et les moments ultérieurs, actualisant alors une nuance inchoative.

5.2. La traduction en roumain contribue à mettre en évidence les caractéristiques de la préposition DÈS au niveau du système, ainsi que son fonctionnement dans le contexte.

Dans le système des prépositions du roumain, il n'existe pas d'équivalent exact de DÈS, qui puisse exprimer l'idée de précocité. Les diverses possibilités dont on dispose pour transposer en roumain les syntagmes temporels construits avec DÈS privilégient, en fonction du contexte, certains des sens exprimés par la préposition DÈS ; la précocité peut être explicitée à l'aide des adverbes *chiar* ou *încă*, mais, dans d'autres cas, elle n'est plus rendue en roumain. Les équivalences roumaines de DÈS que nous avons envisagées actualisent, dans le cadre de divers syntagmes prépositionnels ou de certaines macrostructures temporelles, soit la visée initiale (*de* et variantes ; *începînd de*), soit l'idée de précocité, exprimée par les adverbes *chiar* ou *încă*, accompagnant un circonstant temporel, soit encore un simple rapport temporel : la coïncidence (*o dată cu* ou d'autres relateurs exprimant la coïncidence temporelle) ou la postériorité immédiate (*imediat/îndată după, îndată ce, imediat ce, de cum*).

PREPOZIȚIA DÈS ȘI ECHIVALENȚELE EI ÎN ROMÂNĂ

(REZUMAT)

Se studiază prepoziția DÈS din limba franceză, aparținînd cîmpului lexico-semantîc al relației temporale și avînd trăsătura definitorie /+Precocitate/, care îi conferă un loc aparte în cadrul sistemului, prin referirea la enunțator. DÈS este considerat din perspectiva categoriilor de timp și de aspect, în relația sa cu verbul pe care îl determină complementul de timp. Ca relator temporal, DÈS exprimă raportul de coincidență, sau, în anumite contexte, posterioritatea imediată. Implicînd o viziune punctuală, non durativă, asupra procesului exprimat de verb, DÈS definește fie momentul realizării unui proces perfectiv, fie momentul inițial al unui proces imperfectiv-durativ (efect de sens inchoativ). DÈS nu are, în sistemul prepozițiilor limbii române, un echivalent exact, care să exprime ideea de precocitate. Diversele posibilități de transpunere în română a sintagmelor temporale construite cu DÈS privilegiază, în funcție de context, anumite sensuri ale prepoziției din franceză, actualizînd, în cadrul unor sintagme prepoziționale sau al unor macrostructuri temporale, fie viziunea inițială (*de* și variante ; *începînd de*), fie ideea de precocitate (explicitată cu ajutorul adverbilor *chiar* sau *încă*), fie un simplu raport temporal (coincidență : *o dată cu* sau alți relatori exprimînd coincidența temporală ; posterioritate imediată : *imediat (după), îndată după, îndată ce, imediat ce, de cum*).

CITEVA OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA LIMBA LUI I. POP RETEGANUL. PE MARGINEA UNEI EDIȚII A POVEȘTIILOR ARDELENEȘTI

de

DOINA DAVID

„E o uimire — scria la moartea lui I. Pop Reteganul, în 1905, N. Iorga, impresionat de dimensiunile neobișnuite ale operei lăsate de scriitorul ardelean — ce a strîns el într-o viață destul de scurtă și plină de atîtea greutăți¹: creații populare epice și lirice de o mare varietate și frumusețe, „novele“ și schițe originale, literatură de popularizare a cunoștințelor privitoare la îndeletnicirile din mediul rural, materiale de interes didactic și pedagogic, o vastă operă pentru care numele învățătorului din Reteag își are astăzi locul meritat în istoria folcloristicii, a literaturii și a culturii românești. Originar din ținutul Bistriței ardelenene (din satul Reteag care i-a fost „școală de gîndit, simțit și scris, facultate de litere și cerc literar“²), Reteganul și-a desfășurat fecunda activitate de dascăl și de „luminător al poporului“, de folclorist, etnograf, scriitor și publicist, în aproape toate colțurile Transilvaniei, la Orlat și la Sibiu, la Vilcelele Rele în comitatul Hunedoarei, la Baru Mare pe Valea Jiului, la Lisa în ținutul Făgărașului, la Bucium-Sașa în Munții Apuseni, la Sincel lângă Blaj, în Rodna Veche și în satul natal³. Deși adesea amare, peregrinările învățătorului au constituit, pentru folcloristul și scriitorul Reteganul, un fericit prilej de informare, de cunoaștere a zestrei folclorice naționale, a limbii și a spiritului românesc de dincoace de munți, pe care opera lui le-a sintetizat în citeva dintre ipostazele cele mai semnificative.

1. În ansamblul preocupărilor lui Reteganul, basmul „cules din gura poporului“ a ocupat un loc central. Cu rădăcini în anii copilăriei petrecute în tovărășia „povestașilor“ din „aretul“ satului natal, interesul folcloristului față de această specie a creației populare s-a menținut, ca unul fundamental, pînă la sfîrșitul zilelor lui. Îl evidențiază citeva momente de o însemnătate deosebită în activitatea scriitorului, în istoria literaturii și a folcloristicii noastre, cu deosebire anii 1888, 1895, 1903. În 1888 se tipăresc, la Brașov, cele cinci „tomuri“ ale *Poveștilor ardelenesti* (provenite din diverse zone ale Transilvaniei), a căror apariție are semnificația unei adevărate replici din partea românilor de dincoace de munți la basmele publicate, în alte spații ale culturii naționale, de către P. Ispirescu, I. G. Sbiera, I. C. Fundescu, D. Stănescu etc.; ele completează, totodată, venind cu un spor re-

¹ N. Iorga, *Oameni cari au fost*, Vălenii de Munte, 1911, p. 94.

² *Ibidem*.

³ Vezi Ion Apostol Popescu, *Viața și activitatea lui Ion Pop Reteganul*. Cu o prefață de I. Agârbiceanu, București, 1965.

marcabil de autenticitate populară, culegerile anterioare de povești ardelenene și bănățene ale lui At. M. Marienescu, Miron Pompiliu, Dionisie Miron etc.⁴ În 1895, se tipăresc la Sibiu, sub auspiciile ASTREI (care le și premiază), *Poveștile din popor*, iar în 1903, la Budapesta, cu puțin timp înainte de moartea lui Reteganul, în trei fascicule apărute în „Biblioteca poporului român“, o parte dintre cele șaiszeci de „povești și snoave“ ce ar fi trebuit să se publice (răspunzând unui vast proiect editorial al folcloristului) sub titlul *De la moară*; alte basme culese și „scrise“ de Reteganul au apărut în periodicele vremii sau au rămas în manuscrise.

Remarcabile prin bogăția conținutului uman și prin varietatea temelor pe care le sintetizează ca o vastă epopee a vieții țăranului ardelean, prin modelarea specific națională a unor motive universale, prin frumusețea construcției epice și a formulelor stilistice din care se încheagă, prin naturalitatea limbajului, poveștile lui Reteganul au fost îndrăgite de contemporanii folcloristului și de generațiile care au urmat, ursite, „datorită substanței și farmecului lor, unei îndelungate și dinamice posterități“⁵, elogiata de personalități dintre cele mai reprezentative ale culturii românești, traduse în limbi străine și retipărite. În 1912 apare, la Brașov, ediția a doua a *Poveștilor ardelenesti*, care păstrează structura tomurilor și succesiunea basmelor publicate, sub îngrijirea autorului, la 1888. Este urmată de câteva antologii tipărite sub același titlu, cu deosebire în colecții populare de tipul: „Bibliotecii populare a Asociațiunii“, „Cărții satului“, „Bibliotecii școlarului“ (la 1940, 1943, 1954, 1957); de alte culegeri, precum *Crăiasa zinelor. Povești ardelenesti* (Editura Minerva, 1970, ediție îngrijită de V. Netea) sau *De n-ar fi poveștile* (tipărită la Sibiu, în 1971, sub egida Comitetului pentru cultură și artă, de către N. Nistor și I. Drăgoiescu)⁶; li se adaugă, în 1986, o voluminoasă antologie de „basme, legende, snoave, tradiții și povestiri“, publicată în Editura Minerva sub titlul *Povești ardelenesti*, de către Vasile Netea, a cărui contribuție la popularizarea și interpretarea operei lui Reteganul se cuvine subliniată.

Comparînd însă textul basmelor lui Reteganul, așa cum ne apare el din edițiile apărute după moartea folcloristului, cu textul publicat în timpul vieții și sub supravegherea lui (volumele menționate din 1888, 1895, 1903)⁷, constatăm cu destulă ușurință — datorită numărului lor mare — deosebiri ce pun în evidență implicații negative ale „dinamicii posterității“ a operei lui Reteganul (despre care vorbea V. Netea), o îndepărtare a limbii poveștilor de forma lor inițială, pe care nu o justifică, desigur, faptul că, la rîndul lui, scriitorul a modificat, printr-un act de creație artistică, structura compozițională și limba basmului popular. Întîlnite chiar în ediția din 1912 a *Poveștilor ardelenesti* — câteva dintre erorile editorilor de mai târziu își au aici izvorul —, neglijarea textului publicat în timpul vieții scriitorului ne întîmpină și în volumul din 1986, deși acesta a apărut în colecția „Ediții critice [s.n.] de folclor“. Față de textul de la 1888, 1895, 1903 (pe care V. Netea declară că l-a urmat), cel tipărit la 1986 dezvăluie omisiuni de uni-

⁴ Vezi și I. Mușlea, *Ion Pop Reteganul, folclorist*, în SC Șt., seria III, Științe sociale, Cluj, VI, 1955, nr. 3—4, p. 45—67.

⁵ Vezi *Introducere* la vol. I, *Pop Reteganul, Povești ardelenesti*. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri. Ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea, București, 1986, p. XXVI.

⁶ *Ibidem*, p. XXVI—XXVIII, 655—657.

⁷ Pe lângă acestea, am avut în vedere și poveștile publicate de Reteganul la 1902 și 1903, în „Luceafărul“ din Budapesta.

tăți lexicale, de grupuri de cuvinte și chiar de fraze întregi sau, dimpotrivă, unele adaosuri la forma inițială (tipărită) a poveștilor, lecțiuni eronate, în special ale cuvintelor dialectale, înlocuiri ale acestora din urmă prin corespondentele lor literare, diverse alte modificări, greșeli de tipar, de ortografie, de punctuație. Aspectele discutabile ale sistemului de transcriere adoptat la 1986, ca și intervențiile, din perspectiva românei de azi, în morfologie și sintaxă (modernizarea acesteia) constituie obiectul unei alte secțiuni a lucrării de față; prezentăm, în cele ce urmează, numai o parte a rezultatelor „colaborării” cu scriitorul pe care și-au permis-o îngrijitorii ediției „critice” din 1986, a actelor de infidelitate ale acestora față de aspectul inițial al basmelor lui Reteganul.

1.1. „Ediția se încheie — menționează V. Netea⁸ — cu un glosar alcătuit în primul rînd după expresiile explicate direct în text de către Ion Pop Reteganul, sau în subsolul unora din bucățile sale, ori la sfîrșitul volumului *Povești din popor* (1895). Mi-au fost de un real folos și glosarele întocmite de Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu, precum și de Vasile Rusu la edițiile pe care le-au publicat din culegerile folcloristului transilvănean”. Considerînd, probabil, că acest glosar — alcătuit cu scopul evident de a facilita cititorului de azi lectura volumului — ar face superfluă păstrarea explicațiilor lexicale date de Reteganul fie în textul sau în subsolul poveștilor sale, fie în bogata și nuanțata *Însemnare a provincialismelor, adică a cuvintelor folosite numai pe alocurea care se găsesc întru această carte* (*Povești din popor*, 1895), ediția „critică” din 1986 elimină comentariile metalinguale ale folcloristului, lipsindu-ne, astfel, de o informație importantă pentru cunoașterea lui și, totodată, a unui tip de conștiință lingvistică în mod deosebit caracteristic deceniilor din jurul anului 1900. Căci explicațiile lui Reteganul aveau atît rostul de a lămuri virtualilor cititori din alte spații geografice și culturale elementele lexicale ardelenesti, cît și de a face cunoscute ardelenilor cuvinte specifice Munteniei sau Moldovei, dovadă că glosele de tipul *drot* (*sîrmă*), *hinteul* (*trăsură*), *pleu* (*tinichea*) apar alături de altele, inverse, cum sînt *zînă* (*vilvă*), *pisic* (*mîț*), *sticlă* (*glajă*)⁹.

Iată cîteva dintre aceste explicații metalinguale întîlnite în textul culegerii publicate la 1888, dar eliminate din cel al ediției de la 1986: *ți-a veni mîntea-n belge* (*cap*), *cătană* (*ostaș*), *ceteră* (*lăută*, *diblă*), *cloțani* (*șobolani*), *duhan* (*tutun*), *hărău* (*uliu*), *horincă* (*pălincă*), *huzdopă* (*mîncă lacom*), *jeb* (*buzunar*), *leșteu* (*sac de prins pești*, *cîrstnic*, *comiheriu*), *măcăuaș* (*bîticuță*), *Mărțolea* (*Marți Seara*), *pingălit* (*zugrăvit*), *raf* (*cerc*), *să socăcească* (*să facă pe bucătarul*), *vîj* (*moșneag*, *să aude pe Someșul Mare*), *zar* (*broască*)¹⁰. Glosările, menținute la reeditarea, în 1912, a *Poveștilor ardelenesti*, apar și în edițiile mai noi ale basmelor lui Reteganul, inclusiv în cele îngrijite de V. Netea¹¹, dar lipsesc din ediția „critică” de la 1986, care nu reproduce, de altfel, nici *Însemnarea provincialismelor* mai sus pomenită, și nici notele folcloristului din subsolul culegerilor publicate în timpul

⁸ Vezi *Povești ardelenesti*, ediția din 1986, p. XXXIX.

⁹ Vezi, pentru exemple, culegerea tipărită în 1888, vol. I 16; vol. IV 10, 11, 13; vol. V 3, 37.

¹⁰ Vezi, comparativ, *Povești ardelenesti*, 1888 (I 33; II 5, 8, 78, 80; III 7, 17, 18, 44, 64, 82; IV 28, 30; V 6, 37, 43) și 1986 (p. 23, 51, 52, 90, 95, 101, 117, 129, 141, 160, 191, 210, 213). În același mod este „purificat” și textul de la 1895, ca și cel publicat în 1903. Vezi volumul din 1986, p. 241—335 *passim*.

¹¹ Vezi, de pildă, *Crăiasa zînelor. Povești ardelenesti*. Ediție îngrijită și prefată de V. Netea, Editura Minerva, 1970.

vieții, note prilejuite de apariția în text a unor cuvinte și variante fonetice cum sînt : *beut, căpiță, cepurari, cocoană, a deculi, feredeu, gadină, însema, spițelnic, staul, stobor, strinse etc.*¹², prezentînd un interes deosebit pentru cunoașterea folclorului și a graiurilor populare ardelenesti.

Așa cum se menționează în *Nota asupra ediției*, glosarul din 1986 valorifică și explicațiile date de scriitor, fără a indica, însă, printr-un mijloc oarecare, ceea ce a fost preluat de la el și, pe de altă parte, nu în măsura în care ar fi fost posibil și necesar : deși au și azi caracter regional, cuvinte și expresii ca *belge, cepurari, ciupă, cloțani, feleherț, feredeu, hărău, însema, mișlă, pingălit, a se lua pe pușcicate (cu cineva), raf, spițelnic, stobor etc.*, explicate de Reteganul (chiar dacă, uneori, într-un mod care pretinde completări sau rectificări)¹³, nu-și găsesc locul în glosarul întocmit de V. Netea. În același timp, eliminarea glăsarilor din text nu este consecventă, selecția cuvintelor a căror explicație a fost păstrată nesupunîndu-se unui criteriu evident ; puțin numeroase, glosele păstrate — între acestea, *mirui (ciștiga), pirotii (trudit, obosit de nedormire), spăhie (spăhie = Grundherr = domn de pămînt, mare posesor de moșii), fătul (crisnicul)*¹⁴ — trădează, mai degrabă, inconsecvența în procedura adoptată, și nu o intenție selectivă.

1.2. O bună parte dintre diferențele existente între textul publicat la 1986 și cel care i-a servit ca text de bază se datorează unor neglijențe ale ediției „critice“, constînd în *omiterea* de unități lexicale, fragmente de propoziție, de frază sau chiar de text, de tipul celor ce urmează :

Povești ardelenesti, 1888

mulțumim frate, lasă că și noi
ți-om prinde bine (I 2)

ne-am trudit cu el pînă l-am cres-
cut de l-am făcut mare (I 25)

crișni una în dinți (I 19)

de la împăratul Roșu, de la împă-
ratul Alb, de la eraiul Negru, de la
prințului Albastru (I 30)

să lași copilul aci baremi pînă-l
va înfărca împărăteasa, dacă nu te vei
învoi a-l lăsa pînă ce va fi de vreo zece
ani (I 32)

partea de cătră miază-noapte
(I 35)

să gîndea că da dacă-i Muma-Pă-
durii (I 54)

să ia tot doamnă, și încă doamnă
bogate (I 56)

va fi de mare folos (I 68)

Povești ardelenesti, 1896

mulțumim frate, că și noi ți-om
prinde bine (4)

ne-am trudit cu el de l-am făcut
mare (11)

crișni din dinți (13)

de la împăratul Roșu, de la prin-
țul Albastru (21)

să lași copilul aci baremi pînă ce
va fi de vreo zece ani (22)

partea de miază noapte (24)

să gîndea că dacă-i Muma-Pă-
durii (34)

să ia doamnă... (36)

va fi de folos (43)

¹² Pentru explicațiile date în subsol a acestor cuvinte și forme, vezi culegerea din 1888, I 3, 4; III 23; IV 16, 45, 46; V 3, 74. Comparativ, volumul din 1986, p. 4, 5, 45, 46, 99, 104, 153, 170, 171, 190, 233.

¹³ Vezi și *Insemnarea...* anexată volumului publicat de Reteganul în 1895.

¹⁴ Vezi ediția din 1986, p. 76, 87, 99, 365. În volumul din 1903 apare glosa *fătul (crisnicul, cicornicul)*.

dar chiar nimic nu văzură (II 5)
a intrat în chilia cu armele și ș-a
ales armele cele mai nouă (II 7)

cum mîrtoaga îmbrăca de cu lăco-
mie (II 9)

să-mi fii soția mea (II 17)

fete mai mari (II 26)

au fost îngropați copiii împărăte-
sei, copiii cei adevărați (II 31)

căci și ea a fost chemată (II 40)

făcu foc, pîrloi, spălă rufe (II 46)

Fiindcă Petru avu alte lucruri
(II 47)

nu s-a mai fost sculat încă (II 51)

aveți de grije (II 54)

Le suferi și pe aceste (II 54)

eu acum sînt de șeptezeci și opt
de ani, așadară de atunci sînt șezeci și
opt de ani (II 54)

vei ieși iar afară (II 58)

toate nouă de nouțe (II 60)

— Am văzut un om bolnav zăcînd
într-un pat, tot strigînd după ajutor, dar
nu venea nimeni.

— Vezi, Petre, omul acesta nu și-a
cîstit pîrinții. Ce-ai mai văzut ? (II 61)

fără ea striga tulvii să o lase
(II 76)

Vai, minte femeiască, fudulie și
nebunie femeiască, oare cînd ți-i veni
în ori ? (III 6)

și care cum o vei lua (III 14)

că mă uitasem să vă spun (III 14)

Dar Ileana-i răspunse (III 21)

Atunci ies ele cele șapte iepe
(III 22)

Acum Ileana-Cosinzegna să sco-
boară de pe stîlp și, venînd în curte,
îmbrățișă și sărută pe cîtană, plină de
voie bună că și-a ales un soț atît de
plăcut la față și mlădios la făptură de
să-l sorbi cu lîngura (III 25)

Ce cauți pe-aici ? Ai pîșuș ?
(III 28)

Băiatul tăie mielul oii și fierse
carnea cea fragedă bine, până ce să des-
ghiocă toată de pe oase (III 57)

Ce lucru poate să fie (IV 13)

dar nimic nu văzură (51)

a intrat în chilia cu armele cele
mai nouă (52)

cum mîrtoaga îmbrăca cu lăco-
mie (53)

să fii ... (58)

fete mari (62)

au fost îngropați copiii cei adevă-
rați (66)

căci ea a fost chemată (71)

făcu foc, spălă rufe (75)

Petru avu ... (76)

nu s-a fost sculat ... (77)

aveți grijă (79)

... și aceste (80)

eu acum sînt de șeptezeci și opt de
ani ! (80)

vei ieși afară (82)

... nouă nouțe (83)

Lipsește întregul fragment (83, 84)

... striga să o lase (88)

Vai, minte femeiască, oare cînd ...
(147)

și cum o vei lua (99)

că uitasem să vă spun (98)

Lipsește propoziția (103)

... ies cele șapte iepe (104)

Lipsă întregul fragment (105)

Lipsă propoziția subliniată (107)

Lipsește întregul fragment (125)

ce poate să fie (151)

numai fii bun, *du-te* și ne lasă-n pace (IV 20)

ori că este smintit (IV 46)

El zise: De nu te scăpau... (IV 48)

niște carne ce-a fost vînat-o (IV 50)

Fă-ți de mîncare, *zise Măr* (IV 51)

cu vrăjiturile ei, *cu părul ei* a legat cîinii (IV 56)

făcu trei *sfînte* cruci (V 9)

șezînd *Pahon* cu nevastă-sa (V 12)

în jurul arapului *mai* era întuneric (V 15)

il băgă în sîn, *Firul cel de piper nu stă în sîn*; cum? cum nu?, destul că... (V 26)

Și creștea copilul, dar creștea ca din apă (V 27)

mare cît o bute de 50 de ferii (V 29)

nu mergeau, ci *rumpeau* locul de gîndeai că-i alungă cineva (V 42)

ea strică și *păretele*, *el* să sui pe alt *părete*, ea strică și acel *părete* (V 43)

s-a cam *mai* dus (V 44)

trei-patru ani (V 49)

și acolo *văzu* o ciurdă (V 53)

se legănau pe picioare de slabi, și *mult m-am mirat cum e aceea de-s așa de slabi* în pășunea aceea bună (V 54)

numai fii bun și ne lasă-n pace (155)

ori este smintit (17)

Lipsă propoziția subliniată (172)

niște carne ce a vînat-o (173)

Fă-~~ți~~ de mîncare (173)

cu vrăjiturile ei a legat... (176)

făcu trei cruci (173)

șezînd cu nevastă-sa (195)

în jurul arapului era... (197)

Lipsă propoziția subliniată (204)

Lipsește fraza (205)

mare cît 50 de ferii (206)

nu mergeau, ci gîndeai... (213)

ea strică și acel *părete* (213)

s-a dus (214)

trei ani (217)

și acolo o ciurdă (219)

Lipsesc cuvintele subliniate (220)

Situații similare au fost remarcate și prin compararea textului tipărit la 1986 cu cel al *Poveștilor din popor*, 1895, al culegerii *De la moară*, 1903, sau al basmelor publicate de Reteganul, în 1902 și 1903, în „Luceafărul” (de unde au fost reproduse). Menționăm că nu am prezentat aici decît o parte dintre omisiunile constatate în textul apărut la „Minerva”.

1.3. Alte deosebiri dintre edițiile în discuție pun în evidență adaosuri la textul publicat de Reteganul, în 1888, 1895, 1903, ele fiind mai puțin numeroase decît omisiunile semnalate :

ba încă erau și neamuri (I 30)

nu putură ajuta nimic cu vaietele (I 34)

Crudă mamă mai era lelea Nastasie (I 51)

zise cea mijlocie (II 27)

se ivește Sf. Petru acolo (III 30)

ba încă *mai* erau și neamuri (21)

nu putură ajuta *cu* nimic cu vaietele (23)

...era și lelea Nastasie (33)

zise *sora* cea mijlocie (65)

...pe acolo (108)

din mîna măsariului ajunseră unul
după altul în a unei crîsmărițe (IV 9)

că să mă crezi, el nu e vinovat
(IV 23)

... în mîna unei crîsmărițe (148)

... că el nu e vinovat (157)

1.4. Prin lecțiuni eronate ale textului de bază și erori de tipar, în alte cazuri printr-o intenție de modernizare și de dezardelenizare a textului se explică o altă categorie de neconcordanțe între ediții : sînt cele care pun în evidență înlocuiri și modificări de cuvinte, de forme gramaticale sau de variante fonetice, de tipul următor ¹⁵ :

Dă-mi acum de mîncat (I 4) — Fă-mi acum de mîncare (5) ; licurind (I 11) — licărind (9) ; scîlipiciosi (I 13) — scîlipitori (10) ; lemn bortos cf. borta arborelui „scorbură” (I 13) — ... bortos (10) ; înădușit (I 14) — nădușit (10) ; l-ai lăsat să meargă (I 14) — l-ai aflat ... (19) ; voinicul cela (I 36) — ... acela (24) ; după ce-și ia rămas bun (I 38) — luîndu-și ... (26) ; scoate (I 41) — scoase (27) ; capătul funii (I 47) — căpăstrul funii (30) ; schidoală (I 58) — schiloadă (37) ; spre norocirea lui (I 63) — spre nenorocirea lui (40) ; nu v-îți putea răbda (II 6) — nu vă veți ... (51), m-oi duce (II 9) — mă voi duce (53) ; întunecîndu-să (II 15) — întunecîndu-se (56) ; să ne însumăm ceva bani (II 19) — să adunăm ... (59) ; treburile împărăției (II 19) — ... împărătești (59) ; că el să fie (II 22) — ca ... (61) ; să să ducă acasă (II 26) — să meargă (63) ; până îndeseară (II 56) — până deseară (81) ; orișicum (II 57) — cu orice preț (81) ; umblă (II 71) — umblară (85) ; am călecat (II 40) — am încălecat (71), modificare în vers cu efecte asupra rimei (plecat-călecat/încălecat) ; de nou (II 48) — din nou (76) ; adună-ți cătanele (II 74) — adunați ... (88) ; încelușag (II 80) — vicleșug (9) ; țară broștească, șorecească, șerpească (III 16) — broaștelor, șoarecilor, șerpilor (100) ; spatele mele (III 24) — ... meu (104) ; să-nieptară (III 60) — se-mpieptară (187) ; sfințitul soarelui (III 61) — sfințitul ... (129) ; să scutire munții (III 65) — să scurteze ... (130) ; clătind din cap (IV 22) — clătînd ... (156), n-are (IV 32) — nu are (162) ; să să îmbucure (IV 36) — să se bucure (165) ; nebuniseră (IV 49) — înnebuniseră (172) ; ba drăgostea, ba săruta (V 13) — ba drăgostoasă ... (194) ; mod (V 13) — modru (196) ; închide (V 18) — în-cuie (199) ; ungheț (V 36) — ungher (210) ; curțile domnești (V 46) — ... împărătești (216), cafă (V 50) — cafea (218) ; niscari păsări (V 55) — niște ... (220) ; cîrțăia (V 60) — scîrțăia (224) ; în aretul (cuprinsul) grădinei (V 68) — în dreptul ... (229) ; i se puse în poară (V 76) — ... în poartă (234) etc.

În același fel este modificat și textul publicat de Reteganul la 1895. În loc de *împreunat cu* „cu”, element de relație la nivel de propoziție specific românei literare de dincoace de munți („ospăț mare *împreunat cu* veselie”), *diregea, lioceînd, tătariilor* (de frica ~), *cornurat, licurind, zdrăntoși, țigana, văiera, perini, însema „cîștiga”, trebe, huciu „pădurice”* (Mama-Huciului), *întuncă „își pune în gînd”, zău* („nu știu zău cu cine va putea-o scoate la cale”), găsım, în textul de la 1986, *împreună cu* (247), *dregea* (247), *lipocînd* (259), *tîlharilor* (261), *cornut* (276), *licărind* (280), *zdrențăroși* (296), *țigancă* (299), *văieta* (301), *pernele* (304), *însemna* (309), *trebuie* (310), *buciu* (313), *întunecă* (322), *Dumnezeu* („nu știu, Dumnezeu eu cine va putea...” p. 322) etc.

2. În anii apariției volumelor sale de povești, Reteganul se afirma și ca teoretician al folclorului, al muncii de folclorist, contribuțiile lui, privind cu deosebire organizarea culegerii creației populare, fiind sintetizate în cîteva studii și articole publicate acum. Între acestea, *Despre literatura populară tradițională* („Cărțile săteanului român”, Blaj, 1886), *Programa pentru adunarea materialului literaturii populare* („Gazeta Transilvaniei”,

¹⁵ În partea stîngă a perechilor care urmează sînt reproduse cuvintele (formele) din volumul apărut la 1888 ; în dreapta, cele din ediția de la 1986.

1887), *Despre modul de a aduna materialul literaturii populare* („Tribuna“, 1890) și *Epistole către un învățător tânăr* („Tribuna“, 1899), elocvente atestări ale evoluției gândirii folcloristului. Receptiv, la începutul activității, la unele dintre ideile latinist-romantice promovate de Gr. Silași, Aron Densusianu, Ath. Marienescu (interesați, înainte de toate, de urmele romanității românilor în eposul popular și de „puritatea“ latină a limbii acestuia), Reteganul a reușit — așa cum demonstrează studiile menționate — să și sincronizeze gândirea, într-un timp relativ scurt, cu ceea ce era mai avansat în folcloristica națională și străină. Conducându-se de un eminent simț de culegător al creației anonime, de experiența personală, folcloristul renunță definitiv la ideea „coregerii“, „purisării“, „îndreptării“ și „înfrumusetării“ literaturii populare, noua sa atitudine fiind în deplin acord cu atmosfera spirituală caracteristică Ardealului în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, atmosferă din ce în ce mai mult defavorabilă ideologiei latiniste. Reteganul insistă acum asupra necesității unei înregistrări fidele a folclorului, într-o operă de dimensiuni epopeice, cu valoare documentară și de „tezaur sufletească“, capabilă să oglindească „viul spirit al poporului nostru“¹⁶. Cu deosebire *Programa* din 1887, lucrare „interesantă și nouă pentru vremea aceea“¹⁷, cuprinzând un bogat și util chestionar pus la dispoziția culegătorilor de folclor, recomandă înregistrarea creațiilor anonime „întocmai cum ies din gura poporului, cu aceleași vorbe“: „nu-i pese [folcloristului] că un cuvânt sau altul n-ar fi doară românesc [de origine latină], ci pună-l cum se aude pre acolo, iar de va fi în dubiu că doară acel cuvânt nu e cunoscut de întreg corpul națiunii, esplice-l între paranteze“, „pună-i semne oricâte și esplice această împrejurare, dar nu-l înlocuiască cu altul, pentru că bine în lume“; culegătorul de folclor „să nu adauge de la sine nimic, dar nici să nu lase nimic afară“¹⁸.

Lui B. P. Hasdeu poveștile dascălului din Reteag, „lipsite de adaosul oricărei podoabe“, i se păreau „mai interesante din punct de vedere folcloristic“ decât cele ale lui P. Ispirescu (din care „transpiră orășeanul“) sau decât „producțiile proprii“ ale lui I. Creangă, „tocmai pentru că la I. Pop Reteganul individualitatea lui nu joacă nici un rol“, basmele cărturarului ardelean oglinzind „poporul dintr-o localitate, cu toate proprietățile lui de obiceiuri și grai“¹⁹. Remarcată de numeroși alți cercetători (folcloristului S. Florea Marian i se părea că aceste creații anonime ne sînt transmise „cum și le-a notat culegătorul prima oară cînd le-a auzit din gura povestitorului“²⁰), *autenticitatea populară (ardelenească) a basmelor lui Reteganul nu exclude, totuși, „darul de-a scrie“ al povestitorului, intervenția individualității lui creatoare*, pe seama căreia pot fi puse anumite caracteristici de ordin lingvistic, stilistic sau compozițional ale producțiilor literare în discuție. Reteganul nu a fost un culegător al basmului „în sensul concepției științifice actuale“, el „nu a adunat niciodată o poveste întreagă așa cum a auzit-o, înregistrînd cuvînt cu cuvînt cele spuse de informatorul său“²¹.

¹⁶ Așa cum observă Reteganul în articolul *Despre modul de a aduna materialul literaturii populare*, publicat în „Tribuna“, 1890.

¹⁷ Vezi I. Mușlea, *lucr. cit.*, p. 45—47.

¹⁸ Apud V. Netea. Vezi volumul din 1986, p. XXIX—XXX.

¹⁹ *Ibidem*, p. XII.

²⁰ Apud I. Mușlea, *lucr. cit.*, p. 50, 51.

²¹ *Ibidem*, p. 53, 55.

Basmele lui au fost „scrise“ (cum însuși mărturisește) fie din memorie (uneori la intervale mari de timp după ce fuseseră auzite din gura „povestășului“), fie pornind de la variante ce-i erau comunicate în scris, de fiecare dată, însă, povestitorul fiind preocupat de respectarea „șirului ideilor și al vorbelor mai uzitate“²², de „tonul popular“ al narațiunii și de păstrarea caracterelor esențiale ale creației anonime, „atît în conținut, cit și în formă“²³.

„Dacă expresia acestor povești — observa I. Breazu²⁴ — este țărănească, nu este mai puțin, însă, a lui I. Pop Reteganul“; „contribuția lui abia poate fi deosebită de aceea a poporului“, scriitorul realizîndu-se „ca un creator anonim în tipare populare“, iar opera sa, ca „o poveste din popor de I. Pop Reteganul“²⁵.

Intervenția individualității creatoare a scriitorului se materializează într-un idiostil²⁶ ce trădează — între altele — o intenție de *sugestie* (și nu de „fotografiere“) a ariei dialectale transilvănene, imaginea esențializată a vorbirii populare de dincoace de munți fiind trecută și prin filtrul stratului „standard“²⁷ al românei literare de la începutul epocii definitivării normelor supradialectale. În măsura în care s-a produs, îndepărtarea scriitorului de graiul popular are semnificația unui proces de *literarizare*²⁸, I. Pop Reteganul situîndu-se, prin atitudinea lui față de limba literară (demonstrată de selecția elementelor lingvistice utilizate), pe linia preconizată, în epoca modernă a culturii noastre, de reprezentanții curentului istoric și popular. Într-o perioadă în care româna literară de dincoace de munți era încă marcată de ecourile exceselor latiniste și de prezența regionalismelor culte germano-maghiare, I. Pop Reteganul are meritul de a fi pus în evidență virtuabilitățile expresive ale graiurilor, lexicale, gramaticale, frazeologice, și de a fi încercat, în planul fonetico-grafic al volumelor sale de povești (așa cum au fost ele tipărite la 1888, 1895, 1903), o armonizare (o sinteză) a variantelor fundamentale ale idiomului național (literară și populară). Toate acestea vor fi demonstrate cu alt prilej; ne-am limitat deocamdată, în această primă secțiune a lucrării, la fixarea cîtorva „jaloane“ pentru o viitoare analiză amănunțită a limbii poveștilor ardelenesti. La observațiile critice făcute pe marginea ediției „critice“ din 1986 vom adăuga altele, cu scopul de a argumenta necesitatea reeditării operei lui Reteganul cu toată rigoarea filologică cuvenită.

²² Vezi articolul menționat din „Tribuna“ 1890.

²³ Vezi și Pompiliu Dumitrașcu, *Observații asupra limbii și stilului operei lui I. Pop Reteganul*, în LR III, 1954, nr. 5, p. 44.

²⁴ I. Breazu, *Literatura Tribunei*, în DR VII, p. 79.

²⁵ Caracterizarea aparține lui I. Mușlea, *lucr. cit.*, p. 54, 55. Vezi și mărturisirile scriitorului în prefața la culegerea *De la moară*, Povești și snoave adunate de Ion Pop Reteganul, vol. I. *De la moara din sus*, Budapesta, 1903.

²⁶ Pentru noțiune, vezi acad. I. Coteanu, *Idiostilul*, în vol. *Sistemele limbii*, București, 1970.

²⁷ Termenul este folosit în accepțiunea pe care i-o acordă Magdalena Vulpe, în lucrarea *Subordonarea în frază în dacoromâna vorbită*, București, 1980, p. 38.

²⁸ Vezi Flora Șteu, *Literarizare, modernizare și critică de text în editarea poeziilor lui Eminescu*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. I, București, 1969, p. 322.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ЯЗЫКЕ ИОНА ПОПА РЕТЕГАНУЛ. ОБ ОДНОМ ИЗДАНИИ АРДЕЛЯНСКИХ СКАЗОК

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В данной работе автор сравнивает тексты сказок И. Попа Ретеганул, изданные при жизни писателя, с последующими публикациями и аргументирует необходимость переиздания этих сказок. В первой части своего исследования автор намечает проблематику последующего подробного анализа языка сказок Ретеганул и, в первую очередь, его зависимость от арделянских говоров, а также от литературного языка эпохи. Писатель гармонически соединяет оба этих лингвистических кода в то время, когда ещё чувствовалось эхо латинической идеологии и немецко-венгерского влияния. Таким образом, он, несомненно, способствовал ориентации разговорного языка румын по всю сторону гор в сторону «народных стилей».

1. Pop R. *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
2. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
3. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
4. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
5. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
6. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
7. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
8. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
9. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.
10. I. Pop, *Basmele populare din Ardeal*, Editura Minerva, Bucuresti, 1967, p. 1-44.

ANALIZA ANUNȚURILOR PUBLICITARE LA NIVEL GRAMATICAL

de

HORTENSIA PÂRLOG

Dominant în anunțurile de mică publicitate este grupul nominal. În cadrul grupului nominal, substantivul folosit este, de obicei, un substantiv nearticulat; rareori se întâmplă ca el să fie articular: de ex., „Pierdut *chi-tanța* nr. 3 428 din 2 oct. ...“ (RL, 28.I.88); „Pierdut *titlul* executor ...“ (RL, 25.IV.88). Când substantivul are funcția de complement direct, el este un substantiv comun (de ex., „Vînd sufragerie, piese mobile, bucătărie, co-voare naționale, saltele lînă, lămpi, serviciu masă, haine blană ...“ (RL, 28.I.88); cînd substantivul are funcția de subiect, el este, de obicei, un sub-stantiv propriu: substantive care denumesc întreprinderi (de ex., „Între-prinderea Bere București ... încadrează ...“ (RL, 21.III.88); „Institutul de Cercetare Științifică și Inginerie Tehnologică ... încadrează“ (RL, 21.III.88); nume de întreprinderi abreviate, de ex., „ICPIL încadrează fo-chist ...“ (RL, 21.III.88), „IUPS Chitila ... încadrează ...“ (RL, 21.III.88); „IACERD București ... prestează serviciile mai jos menționate ...“ (RL, 21.III.88); nume de persoane, de ex., „Urlîh Silvia din Tulcea mulțumește medicului ...“; „Florin, Lucian, Aurel, Nadia ... urează bunicii și mamei lîr ...“ (21.III.88). Substantivele cu funcție de subiect pot fi (la rubricile „Anunțuri de familie“ și „Diverse“) și denumiri ale relațiilor de familie sau denumiri de profesii: de ex., „Copiii, nepoții, strănepoții și frații îi urează multă sănătate ...“ (RL, 21.III.88); „Tata, mama, soră și fratele îi urează „La Mulți Ani““ (RL, 22.III.88); „Dormitoare, sufragerii transformă, lustru-iește maistru specialist autorizat Dumitrescu“ (RL, 6.V.88).

De cele mai multe ori, substantivul este urmat de un adjectiv calificativ sau de alți modificatori: de ex., „Vînd combină muzicală stereo, excepțio-nală“ (DR, 30.VII.88); „Apartament însořit, două camere“ (RL, 21.III.88); „Garsonieră mare, elegantă, Piața Romană“ (RL, 21.III.88). Mult mai rare sînt cazurile în care, pentru a scoate în relief un adjectiv calificativ, consi-derat esențial, acesta este plasat înaintea substantivului; în această pozi-ție este obișnuit însă adjectivul-numeral (numeralul cu valoare adjectivală) și adjectivul demonstrativ de identitate. De exemplu, „Liber apartament două camere“ (RL, 1.IV.88); „Cumpăr două apartamente de *trei-patru* ca-mere“ (RL, 1.IV.88).

Adjectivele calificative sînt de obicei la gradul pozitiv; rareori înțîlnim alte grade de comparație: „apartament spațios pentru apartament 3 camere mîi mic“ (RL, 22.IV.88). Gradul superlativ este însă destul de obișnuit la rubrica „Diverse“: de ex., „... aduce cele mai recunoscătoare mulțumiri eminentului colectiv ...“ (RL, 26.IV.88).

Topica modificatorilor în cadrul grupului nominal ridică destule pro-blème. Sînt frecvente construcțiile în care succesiunea lor este hilară sau ambiguă; este adevărat că unele ambiguități sînt provocate uneori de lipsa

semnelor de punctuație. S-a făcut mult haz de-a lungul anilor, dar se pare că nu suficient, de construcții de tipul „Haină piele de damă” (RL, 8.IV.88), „Haină piele damă” (RL, 13.X.86, 7.X.86), „Costum piele damă” (RL, 8.X.86); mai putem cita exemple ca : „Vioară copil cu vechime” (RL, 8.IV.88), „cumpăr cutie pentru vioară în stare bună” (RL, 26.XII.86), „Vînd Lada echipată pentru curse cu două motoare” (DR, 30.VII.88), „vînd urgent cărucior invalid nou” (RL, 18.II.88), „Vînd uşă dublă pentru interior cu geamuri” (DR, 29.VII.88), „cărucior invalid deosebit” (RL, 21.III.88), „serviciu cafea 12 persoane deosebite” (RL, 29.I.88); „Stagiar caută garsonieră (apartament) mobilat cu telefon” (RL, 29.I.86), „Pierdut plasă roşie în tramvaiul 1 în care se afla un aparat foto, blitz” (DR, 20.VIII.88). În „Dulap furnir convenabil” (RL, 26.IV.88), *convenabil* ține doar aparent de grupul nominal; el de fapt este modifier al verbului *a vinde*, omis din text; în mod similar, în „Pat încăpător, cu patru sertare lemn vopsit pentru copil cu 1 200 lei” (DR, 3.IX.88), *cu 1 200 lei* aparține grupului verbal.

Remarcăm frecvente dezacorduri în gen și caz între substantive și adjectivele care le însoțesc : de ex., „Caut garsonieră mobilat-semimobilat” (RL, 24.IX.86); „bulbi dalia deosebite” (RL, 17.X.86); „Remorcă confecționat pentru greutăți mari, atașabil la Aro, Dacia” (RL, 9.II.88); „Vînd familii albine multietajat” (RL, 26.IV.88). În „Oferim cameră unei tinere încadrată” (RL, 13.X.88) sau „Oferim pensiune completă unei tinere intelectuală, încadrată” (RL, 26.IX.88), dezacordul ar putea fi rezultatul elipsei, al economiei în comunicare („Oferim cameră unei tinere care este încadrată” sau „oferim pensiune unei tinere care este intelectuală, încadrată”). În „Vînd trei camere, liber, achitat” (RL, 25.X.86) sau în „două camere decomandat, însořit Big Berceni” (RL, 30.III.88), *liber, achitat, decomandat* și *însořit* se acordă, probabil, cu substantivul *apartament*, lăsat la o parte ca element neesențial; la fel, în „Dacia 1300 ireproșabil” (RL, 7.IV.88), *ireproșabil* se acordă, probabil, cu substantivul *autoturism*, subînțeles (s-ar putea însă ca termenul să facă parte din grupul verbal : „funcționează ireproșabil”).

Este interesant că un termen care denumește o culoare, alcătuit dintr-un adjectiv urmat de un numeral cardinal, nu se acordă cu substantivul determinat : „culoarea alb 13”, „culoarea alb 40” (RL, 7.IV.88).

În cazul unui regent multiplu, alcătuit din două substantive, acordul se face prin atracție, adjectivul referindu-se la cuvîntul cel mai apropiat : de exemplu, în „... preferabil *aceleași* condiții și cartier” (RL, 22.IV.88), adjectivul demonstrativ de identitate se acordă în număr și gen doar cu primul substantiv. Am întîlnit și cazuri în care acordul adjectivului postpus se face cu primul substantiv, impresia creată fiind, bineînțeles, cea de dezacord : „Doresc apartament sau garsonieră mobilat” (RL, 3.XI.86); „Sufragerie florentină, bufet, vitrină, masă prelungă, șase scaune tapițate, splendidă” (RL, 19.IV.86). Alteori, adjectivul este folosit la plural; uneori el este izolat, dar, din păcate, slaba sa legătură cu termenii determinați nu este marcată în scris prin punctuație, ceea ce mărește confuzia : de ex., „Lustră Louis XVI bronz și lustră cristal Murano, ambele țurțuri splendide” (RL, 23.IV.86). Uneori forma de plural a adjectivului este cea care sugerează existența unui termen determinat multiplu, din care a fost omis un element : „Vînd mantou blană caracul și nurea noi” (RL, 13.X.86).

Specificarea sexului, caracteristică în limba română substantivelor epicene, se face tot mai des în anunțurile publicitare și în cazul substantivelor nume de profesii, deși forma folosită este în mod clar cea care denu-

mește masculinul și deși, în limba română, există derivate moționale care desemnează femininul : de ex. : „... încadrează vânzătorii măcelari (bărbați)” (RL, 26.II.88) ; „... încadrează... muncitori necalificați bărbați” (RL, 24.II.88) ; „... încadrează un tehnician bărbat” (DR, 17.VIII.88) ; „... încadrează operatori chimiști bărbați” (DR, 20.VIII.88) ; specificarea este întrucîtva justificată doar în cazul compusului *vînzător măcelar*, deoarece substantivul *măcelăreasă* desemnează, de obicei, pe soția măcelarului, iar compusul *vînzătoare măcelăreasă*, pentru feminin, ar fi puțin neobișnuit. Inutilă este și folosirea lui *femeie* pe lângă derivatul feminin *îngrijitoare* : „... încadrează femeii îngrijitoare” (RL, 23.I.86).

În anunțurile parcurse de noi, cîteva substantive sînt folosite cu o formă greșită de plural. Astfel, în „vînd grăpi” (RL, 1.II.86) se face obișnuita confuzie între desinențele *-e* și *-i*, unele substantive feminine avînd pluralul în *-e*, altele în *-i*, cel puțin grafic ; pluralul substantivului *grapă* este *grape*. Pluralul substantivului neutru *acumulator* în „... electricienii încărcat acumulatori” (RL, 25.IV.88), este cel tipic substantivelor masculine ; *mobilier*, un substantiv care se folosește în mod normal numai la singular și care denumește totalitatea mobilelor dintr-o încăpere, clădire etc., este folosit la plural, prin analogie cu *mobilă* — *mobile* : „Vînd diferite oglinzi antice, sufragerie antică cu pendulă, ... și alte *mobile*” (DR, 12.VIII.88) ; *astrahan*, substantiv neutru, pentru care DEX nu consemnează pluralul, apare sub forma de plural în *-uri* : „vînd astrahanuri” (RL, 12.IV.86).

Substantivele sînt întrebunțate mai ales în cazul acuzativ, după verbe tranzitive exprimate sau subînțelese, ca *a vinde*, *a cumpăra*, *a schimba*, *a pierde*, *a executa*, *a încadra*, *a căuta*, sau după prepoziții, sau la cazul nominativ. La rubricile „Diverse” și „Anunțuri de familie” întîlnim și substantive la cazurile genitiv și dativ și, foarte rar, la vocativ : de ex., „Astăzi lucafărul *vieții* mele IR adaugă în buchetul *vieții* al 18-lea trandafir” (RL, 24.XII.87) ; „La aniversarea vîrstei de 60 ani, *prietenului* nostru SG... sincere urări” (RL, 27.II.88) ; „Mulțumim din inimă, *tăticule drag*, pentru ajutorul permanent...” (RL, 2.III.88).

Folosirea substantivelor la aceste cazuri este însă o inepuizabilă sursă de greșeli, unele condamnabile.

Astfel, articolul posesiv/genitival care însoțește substantivul în genitiv este destul de des neacordat cu substantivul determinat sau este omis : de ex., „La împlinirea a șapte primăveri *a* iubitului nostru nepoțel...” (RL, 17.VI.87) ; „... persoanele interesate, posesoare *a* locurilor de veci...” (RL, 23.IV.88) ; „Absolvenții Facultății de Drept felicită buna lor colegă TC la aniversarea 60 ani” (RL, 9.III.88).

Întîlnim nume proprii feminine la genitiv, fără articol enclitic și precedate de articolul proclitic *lui*, caracteristic substantivelor masculine : „...profunde mulțumiri... pentru salvarea *lui* Oana-Raluca” (RL, 13.IV.88).

Inadmisibil de frecvente sînt cazurile de folosire a unei forme substantive nearticulate de nominativ-acuzativ în locul formei de dativ, atunci cînd este precedată de un adjectiv la dativ sau de articolul nehotărît la dativ : de ex., „Cele mai frumoase gînduri... *admirabilei* noastre mamă” (RL, 10.II.86) ; „Calde urări de sănătate și fericire *dragei* noastre mamă...” (RL, 28.I.88) ; „Permanent gîndim cu respect și recunoștință la efortul depus... de MC... în încercarea de a salva viața *iubitei* noastre soție și mamă” (RL, 6.IV.88) ; „Oferim pensiune *unei* studente sau profesoară”

((RL, 18.I.86); „Oferim pensiune unei încadrată sau recent pensionată“ (RL, 7.III.88).

Observăm, tot la rubrica „Diverse“, care se pare că reflectă foarte fidel limba vorbită, exprimări incorecte, generate de lipsa de concordanță între un substantiv și substituții săi. De exemplu, în „Cu ocazia aniversării a 71 de ani, soția M., copiii B., M., C., D., urează iubitului nostru soț, tată, bunic „La Mulți Ani“ (RL, 22.IV.88), subiectul multiplu, exprimat printr-un substantiv la persoana a III-a singular și un substantiv la persoana a III-a plural, este înlocuit pe lângă numele substantivului posedat de un adjectiv pronominal posesiv la persoana I plural. La fel, în „Cu ocazia pensionării mamei noastre dragi, copiii îi doresc multă sănătate și fericire“ (DR, 30.VII.88), substantivul la persoana a III-a plural, cu funcție de subiect, este înlocuit pe lângă substantivul posedat de adjectivul pronominal posesiv de persoana I plural. În „Astăzi, când în buchetul vieții Ani S. prinde al 60-lea trandafir, Gr. și M. îi urează La Mulți Ani...“ (RL, 27.XII.87), numele propriu, Ani S., substantiv la persoana a III-a singular, este înlocuit cu pronumele personal de persoana a II-a singular, în cazul dativ, *îți*. Subiectul de persoana a III-a este uneori substituit de un adjectiv pronominal de persoana I singular : „S.E. ... mulțumește ... pentru aportul, omenia și răbdarea pe care le-au depus pentru salvarea vieții mele“ (RL, 29.X.88).

În unele anunțuri, formele neaccentuate de dativ ale pronumelui personal de persoana a II-a sau a III-a (*îți, îi*) sînt în mod aberant corelate cu un substantiv sau un substitut al său în cazul acuzativ : de ex. „Pentru tăticul nostru drag C.D., astăzi 27 aprilie, când adaugă la buchetul vieții cea de a 80-a floare, îi urăm multă sănătate...“ (RL, 27.IV.88); „Pentru tine C.H., îți dorim La Mulți Ani“ (RL, 28.IV.88).

În anunțurile de la mica publicitate, prepozițiile sînt foarte frecvent omise, de obicei pentru economie de spațiu și bani : de ex., „Ceas epocă placat marmură“ (RL, 3.X.88); „...încadrează lucrători cale CF (liniori), șef echipă calificat liniori, lăcătuș revizie vagoane, manevranți vagoane“ (RL, 28.I.88); „Saltele buret, ace mașină tricatat, haină piele, pat alamă, casetă tacîmuri“ (RL, 31.I.88). Supărătoare este însă absența prepoziției *pe* înaintea unui substantiv sau pronume în acuzativ, care au funcția de complement direct, în textele publicate la rubrica „Anunțuri de familie“, unde, de regulă, autorii nu fac nici un fel de economie : de ex., „Absolvenții Facultății de Drept felicită buna lor colegă...“ (RL, 9.III.88); „Alături de cei dragi îi dorim încă multe flori și bucurii care să le împletească în buchetul vieții“ (RL, 25.II.88). (De altfel, pronumele relativ *care* este folosit invariabil și în locul formei de dativ : „Nașii îi urează sănătate, să fie bucuria noastră, a tuturor celor care ne este dragă“ (RL, 22.I.86)).

Paralel cu tendința de omisiune a prepozițiilor, constatăm un procent ridicat de folosire eronată sau discutabilă a prepozițiilor *la* și *pe*. *La* apare în construcții a căror funcție este de complement indirect, mai ales după verbe ca *a oferi, a închiria, a vinde* etc., după care, în mod normal, ar fi corectă o formă de dativ fără prepoziție, articulată enclitic sau proclitic : de ex., „Oferim cameră bloc... la studentă“ (RL, 19.II.88); „Oferim locuință la o pensionară“ (RL, 18.I.88); „Vind casă curte vie la deținător garsonieră I...“ (RL, 22.IV.88). Prepoziția *la* este păstrată și cînd verbele sînt subînțelese : „Ultracentral cameră mobilată, separată la studentă“ (RL, 7.IV.88). *La* este folosită și în locul altor prepoziții, de exemplu, în locul lui *cu* : „Preiau contract garsonieră sau mic apartament la chirie“ (RL, 27.IX.88); „Vind f. convenabil 3 camere, etaj 2, cu sau fără schimb la chirie“ (RL,

1.IV.88) ; sau înlocuiește, credem, o subordonată relativă care exprimă direcția (?) sau posesia (?) : „casă la curte“ (RL, 17.I., 23.I., 24.I.88) ; „cameră mobilată la curte“ (RL, 3.X.87) („care are curte ?“, „care dă spre curte ?“) ; „trei camere la mijloc“ (RL, 15.I.87).

Prepoziția *pe* este folosită în locul lui *cu* („care funcționează cu“) : de ex., „Vînd autoturism IMS pe benzină“ (RL, 15.IV.88) ; „sobă pe motorină“ (RL, 19.II.88) ; „Aro 244 pe benzină“ (RL, 8.VIII.87). *Pe* apare frecvent în exprimarea datei, în locul lui *la* : „... organizează întîlnirea de 10 ani pe 1 octombrie“ (RL, 28.IV.88) ; „... organizează revederea de 20 ani pe 25 iunie 1988“ (RL, 22.IV.88) (de observat în ultimul exemplu și absența prepoziției *de*, care ar fi obligatorie după numeralul 20). În sfîrșit, prepoziția *pe* poate și ea înlocui o subordonată relativă, cu sensul „care dă spre/are ieșire în“ (?), de ex., „Ultracentral, living pentru trei pe hol“ (RL, 16.I.86) ; „4 camere pe hol“ (RL, 29.X.86, 25.I.87), „trei camere pe mijloc“ (RL, 22.I.87).

Am întîlnit un exemplu de întrebuintare a prepoziției *cu* în locul prepoziției *de*, în „Vînd proteză pentru operație cu coxartroză“ (RL, 15.IV.88).

Substantivul cu funcție de subiect este plasat de cele mai multe ori înaintea predicatului, dar apare și după acesta, atunci cînd autorul anunțului dorește să atragă atenția asupra altei părți de propoziție, de obicei un complement direct : de ex., „Sobarul autorizat Ionescu execută urgent sobe și curățiri“ (RL, 11.II.88), dar și „Aspiratoare, mașini spălat, alte mașini repară, recondiționează conștiincios electromecanic autorizat“ (RL, 18.I.88), „Frigidere repară tehnician autorizat“ (RL, 25.IV.88).

Există și multe cazuri în care subiectul rămîne neexprimat, neidentificat, de ex., „Aragaz — reparațiuni, înlocuiri de piese, tăblărie, balamale, arcuri. Tel. 50.96.53“ (RL, 21.III.88) ; „Video recorder absolut nou, birou, bibliotecă. Tel. 134368“ (RL, 21.III.88). Desigur, predicatul unei astfel de propoziții eliptice poate fi reconstituit în funcție de rubrica în care este publicat anunțul (*vînd, cumpăr* etc.) și atunci subiectul, un pronume personal, este exprimat prin forma de persoana I singular a verbului.

Predicatele anunțurilor de mică publicitate, atunci cînd sînt prezente în text, sînt predicate verbale, exprimate prin verbe predicative, de obicei tranzitive, și, mai rar, verbe de modalitate (de ex., „Solicitanții *trebuie* să aibă domiciliul stabil în București“, „Relații suplimentare *se pot obține* de la compartimentul . . .“ (RL, 21.IV.88)). La rubricile „Vînzări“, „Cumpărări“, „Închirieri“, „Schimburi de locuințe“, timpul verbului este invariabil timpul prezent, diateza activă, persoana I singular și, mai rar, plural : „Vînd elemente caroserie . . .“, „Cumpăr bibliotecă . . .“, „Predau contract apartament . . .“, „Caut două camere la curte“, „Ofer apartament . . .“, „Efectuez rodaje . . .“, „Oferim camere la curte“ (Toate exemplele sînt luate din RL, 21.III.88). La alte rubrici, „Cereri și oferte de serviciu“, „Anunțuri de familie“, „Diverse“, verbele sînt folosite și la timpul viitor : de ex., „Examenul *va avea loc* la 15 zile . . .“, „Muncitorii nelocalnici *vor beneficia* de spor șantier“ (RL, 21.IV.88), „La data de . . . *va avea loc* vînzarea la licitație publică . . .“ (RL, 5.III.88). Tot aici sînt frecvente verbele la diateza pasivă, de obicei prezent, dar și viitor, de ex. : „Pîritul . . . *este citat* la Judecătoria Sectorului . . .“, „Numita RN . . . *este chemată* la Judecătoria Galați . . .“ (RL, 20.IV.88), „Cei interesați *sînt rugați* a depune în prealabil oferte în scris . . .“ (DR, 13.VIII.88) ; „Listele *vor fi consultate* la sediul . . .“ (RL, 21.III.88). Destul de des se recurge la verbe reflexive : „Încadrarea *se face* conform legii . . .“, „Retribuirea *se asigură* conform legii . . .“ (RL, 21.V.88) ; „Cere-

rile de înscriere *se vor depune* la sediul IADTICHp de unde *se va putea lua* tematica și bibliografia...“ (RL, 21.IV.88), „Doritorii *se vor adresa* la căsuța agenției...“ (RL, 13.IV.88).

La rubrica „Pierderi“, în locul perfectului compus activ, pasiv sau reflexiv impersonal („am pierdut“, „a fost pierdut“, „s-a pierdut“), este întrebuințat doar participiul, a cărui valoare este de trecut. De exemplu, „Pierdut legitimație serviciu pe numele IG...“ (RL, 22.III.88), „Pierdut legitimație serviciu...“ (RL, 28.IV.88); „Pierdut autorizația transport auto seria A, nr. ..., eliberată de...“ (RL, 21.III.88).

Constatăm folosirea tot mai frecventă și de multe ori incorectă a gerunziului. Astfel, gerunziul verbului *a avea* înlocuiește prepoziția *cu* în sens asociativ sau indicind o posesiune : de ex., „Vînd casă familială două camere, curte avînd grădină“ (DR, 30.VII.88); „Vînd apartament avînd toate îmbunătățirile“ (DR, 2.VIII.88); „... paznici avînd domiciliul stabil în București“ (RL, 20.IV.88). Anunțurile date la rubrica „Pierderi“ de către întreprinderi, instituții, conțin gerunziul pasiv, care sugerează caracterul impersonal al acțiunii : „Cooperativa Radio Progres declară nule *fiind pierdute* sigilii cu nr. ...“ (RL, 21.III.88); „Întreprinderea Contrasimex declară nulă *fiind pierdută* autorizația transport...“ (RL, 25.III.88). Gerunziul este adesea întrebuințat fără a fi clar la ce cuvînt se referă ; în absența unui subiect propriu, el se referă la subiectul verbului regent. De exemplu : „Prinzînd în buchetul anilor a 60-a crizantemă, îi urăm tătîcului nostru...“ (RL, 30.X.86); „MT adresează eminentului colectiv format din... cele mai calde mulțumiri pentru înalta competență și omenie, *salvîndu-mi viața*“ (RL, 30.I.86); „Recunoștință și mulțumiri dr. G. M. și J. ... pentru competența, omenia și grija deosebită acordate pacientei VS, *salvîndu-î viața*“ (RL, 3.XI.86).

În ceea ce privește acordul predicatului cu subiectul putem face următoarele observații :

Cele mai multe anunțuri date de către persoane particulare au ca subiect un pronume personal inclus, exprimat prin forma verbului (vezi pentru exemple p. 33). Subiectul inclus este pronumele personal de persoana I singular. Foarte rare sînt anunțurile cu subiect exprimat, determinat, la persoana a III-a singular sau plural, întrebuințate cu un verb la persoana a III-a singular sau plural. De exemplu : „Două surori studente caută garsă-nieră“ (RL, 26.IV.88); „Sobarul autorizat I. execută sobe portative...“ (RL, 7.IV.88).

Anunțurile date de întreprinderi sînt singurele care au întotdeauna un subiect exprimat, determinat, la persoana a III-a singular, cu care se acordă un verb la persoana a III-a singular : „Unitate cu sediul în București... organizează concurs“, „Dispensarul Policlinic... încadrează urgent paznic...“ (RL, 22.III.88); „C.P.A.D.M. Ghiroda angajează urgent...“ (DR, 30.VII.88); „Colectivul Oficiului P.T.T.R. 12 adresează cele mai sincere urări...“ (DR, 24.VII.88).

Și mai rare sînt subiectele multiple ; acestea sînt însoțite de un verb la persoana a III-a plural : de ex., „Comitetul de Partid, consiliul oamenilor muncii, comitetul sindicatului... îi mulțumesc pentru aportul adus...“ (DR, 28.VII.88); „M.D. și L., inginer, urează tătîcului drag...“ (RL, 2.III.88).

Foarte frecvente sînt cazurile în care acordul predicatului cu subiectul pare a fi incorect ; el se face însă cu un subiect inclus. Confuzia este creată de numele predicativ al unei propoziții incomplete precedente, care este

confundat cu subiectul : de ex., în „Studentă caută garsonieră“ (RL, 29.I.88), acordul se face cu persoana I singular, *eu*, iar *studentă* (substantiv la persoana a III-a singular), nu este subiectul propoziției, ci un nume predicativ : „Sînt studentă și caut garsonieră“. În mod similar, în „Studenti căutăm apartament“ (RL, 26.IV.88), acordul se face cu subiectul inclus *noi* („Noi sîntem studenți și căutăm apartament“). Alte exemple : „Tinăr încadrat caut garsonieră“, „Specialist autorizat execut reparații“ (RL, 26.IV.88) ; „Familie căutăm apartament“ (RL, 25.IV.88).

Substantivul *familie*, care are un sens colectiv, este urmat în mod obișnuit de un predicat la singular ; am întîlnit însă și cazuri în care predicatul este la persoana I plural : „Familia Costache la aniversarea de 40 ani a lui GT din Puești, județul Buzău, *îi dorim* la mulți ani și sănătate“ (RL, 18.III.88).

În unele anunțuri, se observă trecerea de la numărul singular la un plural oficial, întrebuițat cu valoare de singular ; această trecere este însoțită uneori și de o schimbare a persoanei : de ex., „Maistru autorizat *execut* (persoana I singular) lucrări de vopsitorie . . . , *vitaminizăm și curățim, vopsim* (persoana I plural) cojoace“ (RL, 2.III.88) ; „Întreprinderea de detergenți . . . *încadrează* (persoana a III-a singular) patru electricieni A.M.C. *Oferim* (persoana I plural) locuință de serviciu“ (RD, 17.I.88). Observăm în special la rubrica „Anunțuri de familie“ trecerea de la formularea conținînd un verb la persoana a III-a singular sau plural, la comunicarea directă, cu o bogată încărcătură afectivă. De exemplu : „*Măița îi urează* „La Mulți Ani“, sănătate, noroc și succes la învățătură. *Tu ești* bucuria și darul meu cel mai de preț . . .“ (RL, 18.X.86) ; „*M.D. și L., inginer, urează* tăticului drag viață lungă cu sănătate și fericire. *Mulțumim* din inimă, tăticule drag, pentru ajutorul permanent acordat“ (RL, 2.III.88) ; „*T. fiică, N. ginere și cei trei nepoți îi urează* mamei și bunicii M.E. mulți ani și *să ne trăiești*“ (RL, 1.III.88).

ABREVIERI

RL : România liberă

DR : Drapelul roșu

THE ANALYSIS OF ADVERTISEMENTS AT THE GRAMMATICAL LEVEL

(SUMMARY)

The author discusses some characteristic features of the grammar of Romanian advertisements. Comments are made upon the most frequent classes of nouns used, their form, the order of modifiers within the noun phrase, the concord (or the lack of it) in gender and case between nouns and their modifiers, the lack of correspondence between nouns and their substitutes, the omission of prepositions from the noun phrase or the replacement of some prepositions by others, etc. The tense, mood, and voice of the verbs as well as the concord of the latter with the subject are also analysed. Numerous aberrant or ambiguous constructions are examined.

DUILIU ZAMFIRESCU ȘI ROMANUL EUROPEAN

I

ORIZONTUL TEORETIC

de

SIMION MIOC

Dacă realismul¹ cunoaște mai multe accepțiuni, cu sfere mai largi sau mai restrânse, de la realismul „sans rivages” al lui Roger Garaudy, la *mimesis* considerat ca „reprezentare a realității”, căutată și cercetată de Erich Auerbach în diverse etape din literatura europeană, pînă la restrîngerea conceptului la estetica unui curent sau școală, delimitate temporal, (manifestate în secolul al XIX-lea), este evident că eseuul nostru despre ideile și părerile lui Duiliu Zamfirescu despre roman se va înscrie în acest din urmă set de exegeze și referiri. Dacă de la prima apariție a termenului „réalisme”, în *Mercure de France*, în 1826, el a gravitat mereu în jurul sintagmei „la littérature du vrai”, după cum vom demonstra, și la Duiliu Zamfirescu, ideile sale estetice despre esența și sensul romanului, vor pîvni tot în jurul noțiunii de adevăr. Și așa va fi în literatura română, pînă la Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu. O dată cu Camil Petrescu și cu Mircea Eliade retorica și poetica romanului nostru se vor centra pe autenticitate.

„Varianta” aceasta a realismului poate fi definită, fundamental, astfel: „Principala caracteristică a literaturii realiste este prezentarea omului în contextul său: în cadrul interdependențelor sociale, politice și economice ale epocii sale, acestea constituind totodată condițiile de bază pentru felul său de acțiune”². Cercul determinărilor nu înseamnă închidere, ci ca în orice fel de *narațiune*, se produc deschideri spre antropologic, mitic și arhetipal. Reflectare înseamnă și în realism *ficțiune*, deci un proces de selecție și transfigurare a datelor referențiale.

Lui Duiliu Zamfirescu i se potrivește foarte bine formularea lui Klaus Heitmann, de mai sus, întrucît scriitorul român a trăit efectiv în atmosferă europeană, la Roma, mulți ani, a citit cu pasiune și interes romane din diverse țări și de diverse structuri narative. Dacă „romanul realist este romanul unei societăți în transformare și constituie acel mijloc de comunicare în care și prin care ea devine conștientă de această schim-

¹ René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970: „Realismul în sensul larg de fidelitate față de natură, este, neîndoios, un curent principal al tradiției criticii și creației, atît în istoria artelor plastice cît și în aceea a literaturii.” (p. 232).

² Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, Editura Univers, București, 1983, p. 8.

bare"³, preocupat de schimbările care aveau loc și în țara sa, Duiliu Zamfirescu este atras, am putea zice de forțe obiective dublate în acest sens. Dacă vom apela succint dar fundamental și la psihanaliză, vom înțelege că dincolo de predispoziții native spre epica de mare întindere, poetul romantic și parnașian, manifestat înaintea romancierului, dar și concomitent cu el, trăind într-un spațiu interior de mare singurătate, s-a defulat în evocările realităților românești, atingând pe plan existențial echilibrul atât de mult râvnit. Mutînd discuția pe un plan de evoluție și întrepătrundere a fundamentalelor modalități de reprezentare artistică, să reținem ceea ce a spus Philippe van Tieghem : „Romantismul conținea în germene realismul. Teoreticienii romantici recomandau în legătură cu toate genurile, în versuri sau în proză, introducerea concretului în artă ; [...]. Deși gustul pentru amănuntul concret a fost una din caracteristicile școlii romantice, aplicarea acestui gust la lumea contemporană nu făcea parte din programul ei"⁴. Au venit realiștii, să suplinească amplu această cerință.

Este interesant de reținut, încă de la început de traiect critic, că pentru Duiliu Zamfirescu „frumosul în artă este *iluzionarea realității*“. Or, a crea iluzia pentru receptor că știi totul despre lumea și oamenii despre care scrii este un comandament fundamental al realiștilor, de la Stendhal și Balzac pînă la Tolstoi, Rebreanu și Flaubert. Este vorba de acel narator omniscient și omniprezent, care, ca demiurgul originar, stăpînește spațiul și timpul romanesc, oamenii și lumea. Totul se înscrie într-o *modalitate literară*, apărută după clasicism și romantism, de o *perspectivă narativă* specifică, originală, ce năzuia să devină secretarul înregistrării complexe și totale a vieții. Că și în realism selecția și sinteza se impun, în nuanțe specifice, o știau foarte bine autenticii lui reprezentanți, ca Maupassant, de pildă, care scria în 1887 : „A crea adevărul constă deci în a da iluzia completă a adevărului urmînd logica obișnuită (ordinaire) a faptelor și nu a le transcrie servil în haotica lor succesiune. Aș trage concluzia că realiștii de talent trebuie să se numească mai degrabă *iluzioniști*“ (s.n.)⁵.

Numai după doi ani de la prefața lui Maupassant, în 1 octombrie 1889, Duiliu Zamfirescu îi scrie, de la Roma, lui Titu Maiorescu : „Fiindcă vine întrebarea : ce este un roman și care e scopul unui scriitor ? Eu cred că este de a-ți da iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieții“⁶. Chiar dacă în focul „inspirației“ are senzația, impulsionată de dorul de țară, că a surprins în romanul la care scrie (*Pe arătură / Viața la țară*) „icoana adevărată a cîmpului“, imediat, trezit din spațiul imaginarului, consemnează, pentru același interlocutor epistolar : sau numai „iluzia lui despre asta“⁷. Deosebirea radicală dintre realitatea primă a vieții și planul secund, dar nu secundar al romanului este intuită și cu alte prilejuri, cum ar fi lectura unui romancier mult admirat, Lev Tolstoi. În ceea ce a publicat despre autorul lui *Război și pace* (dintr-un proiectat studiu de pro-

³ Idem, *ibidem*, p. 8—9.

⁴ Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, Editura Univers, București, 1972, p. 222.

⁵ *Etude sur le roman, Préface à Pierre et Jean*, în *Anthologie des préfaces de romans français du XIX-e siècle*, Présentation de Herbert S. Gershman et Kerman B. Whitworth, jr., Union Générale d'Editions, Paris, 1972, p. 371.

⁶ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VII, Editura Minerva, București, 1984, p. 219—220.

⁷ Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu și marele său roman epistolar*, Editura Minerva, București, 1986, p. 113.

porții), tânărul romancier român reține, în primul rînd, suflul vieții, aceea calitate a geniului narativ conform căreia „totul conlucrează la crearea celei mai intense iluzii a vieții”⁸. Chiar dacă în același articol Duiliu Zamfirescu preia imaginea de acum uzată a romanului „minunată oglindă a lumii”, imediat revine asupra statutului ontologic deosebit dintre referențial/imaginar, scriind despre romanele lui Tolstoi : „Sunt aduși în perspectivă iluzionară și prezența nouă ca ființe vii și adevărate”⁹.

Iluzia artistică sugerată receptorului în legătură cu omnisciența și omniprezența naratorului are în componența ei intimă și „obiectivitatea” celui care povestește sau evocă întâmplările. După ce își pusese întrebarea despre necesara iluzionare a cititorului, teoretician fin, Duiliu Zamfirescu, o abordează pe cea de-a doua, în strînsă relație dialectică cu prima, și care sună astfel, în formularea sa : „Dacă în aceasta nu mă înșel, vine a doua întrebare : are oare un scriitor care, după ce ți-a dat o scenă, vine să-ți explice resorturile sufletești ale oamenilor săi, nu ne răpește din intensitatea iluziei”¹⁰. Întrebările acestea au fost generate de lectura romanului lui Bourget, *Disciple*, care se vrea roman psihologic, dar care abuzează de psihologism, de analiză în stare pură, cum ar zice Ibrăileanu. Duiliu Zamfirescu intuiește că în asemenea abuzuri „alexandrine” nu există pic de creație, enumerînd, în continuare, cîțiva dintre maeștrii admirați : „Au oare novelele lui Bret Harte, au oare *Le Lys dans la Vallée* sau *Eugenie Grandet* sau *Illusions perdues*, or romanele rusești, nu sunt în felul lor psihologice ? Ce este, bunăoară, o mititică novelă a lui Tolstoi, *Histoire d'un musicien*, sau *Les Précoces* de Dostoievski, în care autorul nu se simte un singur moment ? Psihologie, studiu de suflet omenesc de la un capăt la altul, și mai mult decît la d-nul Bourget, artă”¹¹.

Este interesant de consemnat că în acest moment al dialogului lor epistolar, Titu Maiorescu era în acord fundamental cu mai tânărul său discipol, răspunzîndu-i numai după o săptămînă : „Împărtășesc cu totul părerea d-tale asupra și în contra lui Bourget. Fără îndoială, scopul scriitorului este «de a-ți da iluzia intensivă despre realitatea vieții». Tocmai de aceea el nu trebuie să-ți dea analiza psihologică sub formă de analiză. Căci analiza unei realități nu este însăși realitatea, prin urmare nici iluzia ei posibilă, ci o operație reflexivă, noțională asupra realității ca un obiect străin și supus. Analiza e necesară scriitorului, dar numai ca o lucrare pregătitoare în ascunsul cugetului său, din care nu trebuie să apară nimic sub forma ei particulară, ci trebuie să dispară sub iluzia realității”¹².

Ca și în cazul lui Liviu Rebreanu în perioada interbelică, realismul se subsumează unor cerințe generale de *viabilitate* și *verosimilitate*, păzind legile transmutătoare ale mimesisului și în ceea ce își consemnează Duiliu Zamfirescu pentru sine și Maiorescu, într-o succintă dar esențială poetică a romanului modern. În acest sens, Al. Săndulescu glosează cu temei, în perfectă cunoștință de cauză : „Vorbînd mereu în calitate de prozator, Duiliu Zamfirescu ajunge să identifice conceptul de creație cu acela de *realism*, în sensul de trăinicie, de viabilitate a dramei epice și a personajelor : „A idealiza în lumea reală, creînd tipuri vii și posibile,

⁸ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, V, Editura Minerva, București, 1980, p. 477.

⁹ *Ibidem*, p. 478.

¹⁰ Idem, *Opere*, VII, p. 220.

¹¹ *Ibidem*, p. 219.

¹² *Ibidem*, p. 616.

mi se pare scopul cel mai înalt al artei (VIII, 8)¹³. Dacă realismul practicat de Liviu Rebreanu poate fi plasat, după părerea noastră, în sfera a ceea ce R.-M. Albérès numește „forțele de creștere“, într-o istorie a romanului¹⁴, vizînd formulele romanești pe curente, teme și diacronie, cu atît mai mult poetica romanului lui Duiliu Zamfirescu se subordonează acestor cerințe socio-estetice. Timpul scurs între afirmările lor plenare nu a îndepărtat sechele ale romantismului și romanțiosului din epica română. În 1902, scriitorul-diplomat scria lucid: „Eu socotesc că a venit vremea să lăsăm dulcegăriile artificiale ale țăranilor amorezați și blegi, și să facem oameni vii în literatură, dacă se poate români voinici și cinstiți, dacă nu vițioși sau sceptici, dar vii, cu voință și mușchi“¹⁵. Modernitatea și curajul teoretic al creatorului lui *Tănase Scatiu* iese izbitor în evidență dacă le raportăm la contemporaneitatea lui românească, în care sămănătorismul, cu micul său romantism idilic proliferă și era încurajat de mari personalități culturale, ca N. Iorga și era susținut de atîtea reviste literare.

Între cei doi romancieri discutați mai sus funcționează afinități electivă, în sensul că Duiliu Zamfirescu îl „anunță“ pe Rebreanu în două intuiții artistice, în legătură cu țăranul român, personaj de roman. Cu aproape un sfert de veac înainte de apariția lui *Ion*, în 1893, scriitorul-diplomat scria: „În țăranul nostru o singură noțiune este clară și se poate ridica pînă la un adevărat motor sufletesc: posesiunea pămîntului. Aceasta va forma unul din punctele de reazim ale romanului meu“¹⁶. A doua omologie în sfera crezurilor de creație ce se impune imediat între cei doi mari romancieri este intuiția și realizarea în romane (*Tănase Scatiu* și *Răscoala*) a personajului colectiv, cu psihologia sa „nediferențiată“.

Un ultim exeget al operei lui Duiliu Zamfirescu, Ioan Adam, are temei să susțină că romancierul „este un realist din convingere“¹⁷, ce își apără poetica sa chiar și în fața lui Maiorescu. Mai întîi, discipolul, foarte discret, îi atrage atenția că și estetica poate fi invadată de fluxul subiectivității, transformîndu-se în „estetică“: „[...] estetica este foarte adesea o formulă personală a înțelegerii frumosului aplicată lucrurilor“¹⁸. Apoi, referindu-se la o obiecție a lui Maiorescu referitoare la nuvela *Alessio*, autorul ei notează: „Cred că observația e discutabilă. [...] Caracterul său nu reiese din nici un comentariu al autorului, ci se dezvăluie prin cîteva fapte ale lui“¹⁹. „Obiectivitatea“ realistă are în romancierul român un apărător subtil și permanent. Aportul inevitabil al subiectivității, prezent și în această modalitate artistică este redat cu finețe: „Dar eu foarte adesea mă păzesc de natura mea, în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decît numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să *fiu* adecă tot, dar să *nu par* nimic“. (s.a.)²⁰.

Un alt element constitutiv al nucleului central din retorica realistă este *adevărul*. Convingerea că adevărul este punctul central, cel mai profund în ficțiunea artistică, chiar înaintea frumosului, nu poate fi explicată adec-

¹³ Al. Săndulescu, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.P.L.U., București, 1968, p. 9 și urm.

¹⁵ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VII, p. 440.

¹⁶ *Ibidem*, p. 285.

¹⁷ Ioan Adam, *Duiliu Zamfirescu*, Editura Minerva, București, 1979, p. 20.

¹⁸ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VII, p. 209.

¹⁹ *Ibidem*, p. 209.

²⁰ *Ibidem*, p. 301.

vat, atît în concepțiile multor realiști europeni, cît și în cele ale lui Duiliu Zamfirescu, dacă nu ținem cont de vechimea acestui ideal²¹ și dacă nu o raportăm la ecoul prelungit al pozitivismului în aria spirituală a confluențelor celor două secole : XIX și XX. Marea majoritate a romancierilor realiști din veacul trecut, mai ales din Franța, și cîțiva din secolul nostru, din diverse țări, sînt preocupați de captarea adevărului în discursul narativ (fie în raport cu esteticul, fie în relație cu eticul). Să cităm doar două exemple, extreme în timp, dintr-o sugestivă antologie de prefețe (și poetici) ale realiștilor francezi, alcătuită de Herbert S. Gershman și Kerman (B. Whitworth, citată și mai sus. În prag de secol XIX, în 1805, în *Prefața la Atala și René*, Chateaubriand mărturisea că vrea să aducă în scrisul său adevărul, că sentimentul comunicat în pagina de literatură trebuie să fie „adevărat și fundat pe experiența comună”²². Alături de marii realiști, Balzac, Stendhal, Flaubert, de realiștii și naturaliștii Zola și Maupassant, un scriitor estetic și fantast, Barbey d'Aureville, în prefața la *Une vieille Maîtresse*, ediția din 1865, polemizînd cu opreliști pudibonde ale catolicismului, scria : „Moralitatea artistului rezidă în forța și adevărul descrierii sale. Pictînd realitatea, infiltrînd-o în sine și insuflîndu-i viață, artistul este moral pentru că e adevărat. Adevărul nu poate fi niciodată păcat sau crimă”²³.

Fundamentul artei românești pe care o practică Duiliu Zamfirescu și vrea s-o practice „stă tocmai în alegerea adevărului”, postulat de bază în poetica sa, cum remarcă și alți exegeți ai operei sale²⁴. Tonul devine mai grav, în altă parte : „Unui romancier nu îi este îngăduit să ridă de timpurile sale : îi este însă permis să le arate astfel cum sunt, în toată goliciunea și cu toate infamiile lor — sau nu-i mai este permis nimic”²⁵. Deci roman în marginile adevărului, cum ar fi formulat Maiorescu sau Eminescu ; mărturisim, în paranteză, că nu înțelegem, rezerva lui Duiliu Zamfirescu cu privire la prezența risului în genul proteic care este romanul. Crearea adevărului în artă este intim legată de atingerea frumosului și a armoniei și în estetica romanului la Duiliu Zamfirescu. Puterea creatoare înseamnă „fantezie combinativă”, „inventiune” de adevăr și frumos, într-o armonie superioară. „Lucrurile drepte și lucrurile frumoase sînt armonice”, scrie el în același loc. (*Metafizica cuvintelor și estetica literară*). Pentru a completa și defini, în cele din urmă, raporturile platonice dintre adevăr, frumos și bine, vom recurge la o scrisoare adresată de Duiliu Zamfirescu fiului său, Alexandru, în 1916 : „[...] la création, qui est un bien sans égal, puisqu'il porte sa beauté dans sa raison d'être”²⁶. Acest romantic din naștere și realist din convingere, cum îl califică Ioan Adam, are mereu nostalgia unui anume ideal clasic, ca și Maiorescu, căruia i-l și mărturisește : „Sufletul omenesc colorează natura cu nuanțele sale personale : totul se mlădiază după înclinările noastre. Frumosul din afară, la care conlucrează în mod

²¹ „Moștenirea pl tonică, pe care unii se feresc să și-o recunoască, se trădează și astăzi, mai ales atunci cînd, în artă, adevărului i se acordă atenția prioritară în comparație cu acea experiență în care se cumulează travaliul estetic considerat ca expresie a activității umane.” (Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983, p. 28.).

²² *Anthologie des préfaces* p. 73.

²³ *Ibidem*, p. 289.

²⁴ Al. Săndulescu, *op. cit.*, p. 97.

²⁵ Mihai Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, E.P.L., București, 1969, p. 477.

²⁶ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VIII, p. 306—307.

indiferent, atâtea lucruri neînsemnate, se reintegrează într-un tot armonice, în instrumentul nostru sufletesc, acordat de mai înainte de cauze proprii“²⁷.

Aflat departe de țară, la Roma, Duiliu Zamfirescu citea cu pasiune romane europene, își preciza gândurile și opțiunile sale în legătură cu această specie, se pregătea să scrie opere narative pentru lumea românească. Am putea spune că scriitorul român amesteca intim „la chose vue“ cu „la chose lue“²⁸, în vederea ridicării unor aspecte naționale la rang de artă universală. Mare admirator al celor trei genii narative ruse : Dostoievski, Turghe-niev și Tolstoi, „trei genii moderne“, Duiliu Zamfirescu era lucid că diferențierea trebuia să devină scopul său fundamental : „Chestiunea e să rămâi în lumea pentru care scrii și, cu toate astea, să spui lucruri frumoase și să plăci“²⁹.

Spre meritul lui, Duiliu Zamfirescu nu confunda frumosul cu idilicul sau cu pitorescul. Din perspectivă europeană, romancierul știa și avea și curajul s-o spună : „[...] nu tot ceea ce e românesc e frumos și sunt lucruri frumoase cari nu sunt românești“. Asemeni tuturor marilor noștri scriitori, Duiliu Zamfirescu s-a străduit să publice opere reprezentative sub raport estetic, satisfăcând astfel profunda unitate dialectică dintre universal și național. „A crea o literatură națională, care să păstreze ceea ce este specific românesc, limba românilor și sufletul eroilor, și a o pune totodată în legătură cu ceea ce este omenesc și deci etern este, poate, o notă“³⁰ esențială, adăugăm noi. Duiliu Zamfirescu intuiește în linii generale că realismul aduce un univers și o *scriitură a socialității*, în interesul pentru cercetarea condițiilor socio-economice și mai puțin a ceea ce subliniază Claude Duchet³¹ despre „socializarea“ domeniului narațiunii (aspect firesc și explicabil, în diacronia esteticii realismului). Și la acest romancier retorica romanului realist nu absoarbe total perspectiva sociologică : „Prin urmare, toate clasele sociale pot fi puse la contribuție și studiate. Toate dau ochiului cercetător subiecte de dramă sau de comedie. Ce este mai interesant decât societatea noastră românească, în care se întâlnesc femei foarte fine, bărbați superiori, alături de curtezane, de parveniti și de pehlivani. Politica, mai cu seamă, drenează de prin fundul provinciilor nomolul ambițiilor și poftelor celor mai triviale. Tipul care încă n-a evoluat se întâlnește alături de tipul care a evoluat atât de mult, încât e decadent. Țara noastră e țara contrastelor ; prin urmare, pentru scriitori, pământul făgăduinței“³².

Deschizător de noi orizonturi estetice și structurale în romanul românesc, Duiliu Zamfirescu poate fi surprins, uneori, în posturi oscilante șovăielnice : europeanul din el se îndreaptă spre „răceala“ estetică a lui Flaubert (care înseamnă participare interioară, întru ficțiune — „Madame Bovary c'est moi !“ —) : „Ca să scrii, mai cu seamă să scrii romane, trebuie să fii liniștit, sigur de tine și de ziua de mâine ; trebuie să fii liber, ca să iubești și să urăști cu ficțiunile fanteziei tale ; trebuie să fii rece, ca să poți critica tu însuși cu simburile de sens critic ce rămâne în toate mințile echilibrate, chiar când e vorba de propriile tale produceri. *Altro che passione !*“ (s.a.) — *Mai mult decât pasiune !* —³³, când dovedind vechi sechele autoh-

²⁷ Idem, *Opere*, VII, p. 330.

²⁸ Henri Mitterand, *Fonction narrative et fonction poetique. Les personnages de Germinal*. În „Poétique“, nr. 4 (1973), p. 477—490.

²⁹ Duiliu Zamfirescu, *Palabras*, apud Mihai Gafița, *op. cit.*, p. 477.

³⁰ Idem, *Opere*, VIII, p. 13.

³¹ Claude Duchet, *Une écriture de la socialité*, în „Poétique“, nr. 4 (1973), p. 449.

³² Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, apud Ioan Adam, *op. cit.*, p. 23.

³³ Idem, *Opere*, VIII, p. 207.

tone, care vor prolifera mai ales în proza mediocră și submediocră sămănătoristă : „Am să judec pe pîrlitii de arendășei, ajunși bogați, deveniți factori politici, falși în înția și a 2-a generație. Apoi, cu baciul Micu vreau să scriu un al 3-lea roman : *Poetul*. Pe *Tănase Scatiu* l-am împînzuit deja . . . ”³⁴. Nu a mai scris romanul despre un poet mioritic, ci *În război* . . . Multiplele cauze ne scapă ; dar poate că interior, a simțit pericolul idilicului desuet !

Mult mai conformă cu poetica sa realistă ni se pare mărturisirea adresată lui Maiorescu, într-o scrisoare din februarie 1893 : „ . . . romanul meu *Pe arătură* (sau altfel), în care voi să încerc a arăta geniul românesc sub toate formele lui, la boier și la țăran, la femeie și bărbat, la cei dintii fără nici o tradițiune, fără gust și fără disciplină, — la cei de-al doilea, de asemeni fără gust și fără disciplină, dar cu o violentă năzuință de formă națională, — avînd ca inspirație morală un realism trist, o viață uniformă, dar senină a muncitorului de pămînt ”³⁵. *Realismul trist* acceptat de subtilul teoretician și romancier de vocație, care a fost Duiliu Zamfirescu, „realism sălbatic”, cenușiu de proces-verbal jandarmeresc, cum imputa N. Iorga lui Rebreanu, cu ocazia apariției, în 1920, a lui *Ion* !

Înainte de a trece la un alt set de idei și intuiții ale lui Duiliu Zamfirescu, referitoare la structura și compoziția romanului, să mai reținem subtilitatea unui gînd cu privire la *nota personală*, adică vocea auctorială, cum am zice noi azi, originalitatea spunerii narrative, care ar putea, în plan de estetică a romanului, să rezolve veșnica dihotomie — în fond, o problemă filosofică — aceea a subiectivității sau a obiectivității : „Toate acestea constituiesc *nota personală*, nu subiectivitatea, după care, cetînd o singură poezie de-ale lui (Emînescu, n.n.), poți vedea numaidecît că ai a face cu un scriitor care se deosebește de ceilalți ”³⁶.

Apropriindu-ne acum de poetica romanului practică de Duiliu Zamfirescu, de înclinațiile și aptitudinile sale probate în ciclul Comăneștenilor, vom reține, în primul rînd, mărturisirea lui privitoare la actul scrisului, ca atare. Autorul *Vieții la țară* face parte din categoria romancierilor pentru care creația este un act aducător de plăcere, de fericită, de rîvnită trecere în lumea închipuirii : „Și ce minunat e să aibi ceva de spus ! . . . Toată realitatea vieții tale de om de pe pămînt se preface în fum, iar conturul neclarificat al umbrelor închipuirii ia valoarea realității. S-ar putea zice că plăcerea de a scrie „n'est pas l'enfantement mais l'amour lui-même ”³⁷. Asta, desigur, ca stare generală. Pentru că odată intrat în universul imaginii al unui roman, lucrurile se schimbă și dialectica stărilor de creație își spune cuvîntul. Așa, de pildă, spre sfîrșitul anului 1890, pe cînd scria romanul *Lume veche și lume nouă*, era stăpînit tiranic, pe de o parte, de furia de a finaliza romanul ca ansamblu și, pe de altă parte, de temeri și timidități, în ceea ce privește rezolvări parțiale, mai ales de psihologie. Materialul analogonului folosit pentru reprezentarea acestor procese este de natură vitalist-biologică, omologie izbitoră cu Liviu Rebreanu, unul din ctitorii romanului românesc modern : „Eu sunt prins de cîtăva vreme de o adevărată furie de a scrie. Am intrat în suflul romanului adînc ; îl duc spre sfîrșit cu putere ; e o adevărată vină care gîlgiie, — și cu toate astea niciodată n-am fost mai ne-

³⁴ Idem, *Opere*, VII, p. 332.

³⁵ *Ibidem*, p. 284.

³⁶ *Ibidem*, p. 249.

³⁷ *Ibidem*, p. 431.

liniștit, mai nesigur, mai torturat de rezolvarea problemelor sufletești, ce, firește, se ivesc în calea unui roman³⁸. Paginile următoare, din scrisoarea adresată lui Maiorescu, în 6 octombrie, din care am citat, sînt foarte interesante pentru psihologia și stările trăite de un romancier ca Duiliu Zamfirescu, cunosător al mai multor medii, al mai multor țări și literaturi. Acest orizont larg, existențial și cultural, îi impune un anume universalism legat de identitatea umană, pe de o parte, un relativism în ceea ce privește criteriile morale de categorisire dihotomică — buni și răi —, al „egalizării” situațiilor posibile în roman, pe de altă parte. Gîndurile acestea despre izvorul *idealității* omului și scriitorului sînt finalizate în două *concluzii-percepte* pentru un romancier modern. Dar să-l ascultăm pe Duiliu Zamfirescu: „Cînd cineva a ajuns să creadă că vede și înțelege multe lucruri din lume, nimic nu-i mai pare cu neputință în dezvăluirea unei patimi omenești sau a unei simple naturi omenești. Toți indivizii, buni și răi, sînt posibili; toate situațiile, naturale; toate teoriile, false sau adevărate, după cum ies la lumină într-un timp sau în altul. Această convingere în idealitatea noastră vine din practicarea vieții în mod continuu și zilnic, sau din sugestiunea ei. Trecînd de la o emoțiune la alta; de la un om la alt om; de la o țară la altă țară; cetînd un romancier rus, altul francez, un al treilea american, sau neamț, sau englez, ajungi la un fel de religiune posibilistă, în care totul e cu putință, nimic nu-i bun, nimic nu-i rău, omul fiind același peste tot, și, mai mult, scriitorul fiind el însuși același. Așa încît a scrie drame, romane sau nuvele, *nu este arta de a scrie, ci arta de a spune*” (s.a.)³⁹. După acest gînd demn de reținut pentru tehnica subtilă a unui romancier modern, urmează o inexplicabilă diatribă la adresa lui Flaubert și Stendhal, puși în „inferioritate” față de scriitori apreciați de Duiliu Zamfirescu: „Căci Flaubert, ca scriitor stilist, este superior lui Shakespeare, lui Goethe în proză, lui Tolstoi, lui Edgar Poe, lui Bret Harte etc. Și cu toate astea, pentru mine și pentru o multime de oameni cari au curajul să fie sinceri în impresiuni, *Madame Bovary*, ca și *Rouge et Noir* al patronului său Stendhal, sînt lucruri lipsite de interes, uscate, o deșirătură de ciorap între degetele unei babe osoase, care caută nodurile firului. Fiindcă pasiunea, vorbind, curge necontrolată; un dialog între doi oameni cari nu sînt de hîrtie trebuie să cuprindă repetiții; gîndirile naive sînt foarte aproape de cele banale, și așa mai departe”⁴⁰.

După acest intermezzo critic profund injust față de Stendhal și Flaubert, gîndurile scriitorului român aflat la Roma revin în planul teoretic, impunînd o „concluzie” de adîncime în ceea ce privește poetica romanului modern: „Prin urmare, dacă admitem că totul este posibil în lume, orice scenă, orice situație, care să se rezeme pe lucruri cunoscute de pe pămînt, și să avem o imaginație ca Alex. Dumas și stil ca Flaubert nu e desul spre a scrie cu adevărat roman modern, ci pentru aceasta se cere *arta de a ști să spui lucruri posibile*, — acest „a ști să spui” devine totul”⁴¹ (s.a.).

A *ști să spui* mută accentul de pe „forțele de creștere” ale romanului modern, în motive și viziuni, pe *metamorfozele interioare* ale structurilor și modalităților, despre care scrie, printre alții, același R.-M. Albérès, în

³⁸ *Ibidem*, p. 246.

³⁹ *Ibidem*, p. 246.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 246.

⁴¹ *Ibidem*, p. 246.

*Métamorphoses du roman*⁴². Iată-l, deci, și pe autorul ciclului Comăneștenilor preocupat de arta scrierii romanului. În trecut, am semnalat omologia de formulare, cu poetul Ion Barbu, care căuta în lirica sa „noi lumi posibile.“

A ști să spui nu înseamnă neapărat alambicare și complicare voită a stilului romanesc, dimpotrivă, pentru autorul *Vieții la țară* „știința“ aceasta e legată intim de adevărat și naturalețe; o spune atunci când citește *De Bello Gallico* a lui Caesar: „Arta, eterna zână a tot ce nu piere din cele omenești, de a istorisi simplu, fără umflături patriotice, constituie cel mai mare farmec al cetirei“⁴³.

A ști să spui nu exclude, de asemenea, spontaneitatea, „inspirația“ dimpotrivă, cele două stări intră într-o dialectică specifică în creația romanească a lui Duiliu Zamfirescu. Acumulările de date referențiale se produc tot timpul, în zonele subconștientului romancierului: „Dacă ești temperament de artist și lumea te impresionează altfel de cit pe ceilalți muritori, impresia acumulată și oarecum exaltată devine izvor de poezie sau de cugetare proprie de îndată ce o cauză oarecare, adesea fără însemnătate, te face să te răsfriți înăuntrul firei tale însuși. Inspirația este nimicul trecător care sparge coaja indiferenței zilnice și face loc izvorului adevăratei simțiri, puternicei concentrări de mai nainte“⁴⁴. În acest sens, poetica romanului realist se îmbogățește cu noi mărturii, chiar dacă se recurge la producătoare de confuzii în procesul mimetic — la oglinda stendhaliană: „[...] tot ce stă acolo (în novelă, n.a.) e scos din însăși alcătuirea mea sufletească, în care așa s-au oglindit oamenii aceia, și nu altfel. Și când cineva crede că oglinda e bună, îndreaptă frizura, iar nu oglinda.“ E un protest „învăluit“ aici împotriva intervențiilor dese și, uneori, sîcîitoare ale lui Titu Maiorescu; scrisoarea din care am citat, aduce încă o „scuză“, generalizînd, în acest sens: „Că doar ce sîntem noi toți, scriitorii, dacă nu făuritori de cuvinte, ce caută să prindă sufletul, cum prinde un fagure lichidul parfumat al florilor“⁴⁵.

Aceste gânduri ale lui Duiliu Zamfirescu vin să nuanțeze complexitatea raporturilor dintre subiectivitatea și „obiectivitatea“ romancierului realist. Scriindu-i lui Maiorescu, omul pe care îl admira pentru limpezimea minții, marea cultură asimilată, precum și pentru echilibrul sufletească, romancierul aflat departe de maestru și de țară, își tria sever experiențele și gândurile, pentru a nu-l dezamăgi pe confident. Astfel, revenind asupra dualității stărilor sale de creator de viziuni romanești, despre care am glosat mai sus, într-o altă scrisoare, distribuia altfel accentele: „în căldura creațiunii, poate că aș fi mai greoi la concesi: înainte de a sfîrși, *văd lucrurile într-un întreg armonios, din care nimic nu trebuie să lipsească*. Pe urmă mă domolesc și primesc orice observare, chiar cînd n-o împărtășesc“⁴⁶ (s.a.).

Scriitor autentic, Duiliu Zamfirescu gîndește subtil și procesul dialectic dintre tendințe și teme, pe de o parte, dintre tendințe și teză, pe de altă parte. Formularea lui, în acest sens, depășește pe mulți contem-

⁴² R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1967, p. 9 și urm.

⁴³ Duiliu Zamfirescu, *Opere*, VII, p. 339.

⁴⁴ Idem, *Opere*, VIII, p. 91.

⁴⁵ Idem, *Opere*, VII, p. 469.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 333—334.

porani ai săi și se alătură paradoxalei „axiome“ a lui I. L. Caragiale : „Nici artă pentru artă, nici artă cu tendință, ci tendință cu artă“ — finalitatea fiind deci, arta, ori de unde s-ar pleca. În 1895, scriitorul-diplomat nota : „Cit despre temerea de a fi acuzat că scriu romane cu *tendințe*, sau cu *teme*, nu mă preocup. Fiecare scrie ce crede și cum poate. Dealtfel, aș vrea să știu cine s-a încercat să facă ceva serios în proză fără un scop determinat. Desfășurarea chiar o oricărui roman, oricărei piese de teatru, este o demonstrațiune. Dacă v-aș întreba pe d-voastră ce credeți, sunt sigur că mi-ați răspunde că orice subiect, cu sau fără teoremă, este după cum îl face autorul : interesant, dacă e bine scris ; prost, dacă e rău scris“ ⁴⁷ (s.a.).

Foarte subtil și modern simte și concepe Duiliu Zamfirescu intimitatea dintre parte și întreg, între structură (Gestalt) și componentele sale, dintre intenția inițială și acel „altceva“ strecurat în opera finalizată : „Cit despre romanul meu din urmă, începe să-mi pară rău că l-am scris, după cum îmi pare rău de multe alte lucruri scrise și publicate. Dacă cel puțin vi-l trimiteam întreg, *ca să-i înțelegeți structura!*... Pare că a ieșit cu totul altceva decît voiam eu. Și ce stranii sunt impresiile scriitorului : atît mă încălzise de mult, încît mi se părea că nota sentimentală și a feminității umple toate rîndurile“ ⁴⁸. Este vorba de romanul *Viața la țară*, cunoscut și de Iacob Negruzzi, din fragmentele publicate în „Convorbiri literare“, și care-i făcuse observația în legătură cu *idilismul* romanului și cu limba personajelor „de jos“. Ce „aparat“ de mare finețe este, într-adevăr, un scriitor autentic ! Au fost suficiente aceste observații ale redactorului „*Convorbirilor literare*“ pentru ca Duiliu Zamfirescu să își schimbe radical părerile despre propriul său roman, nu fără „tresăriri“ : „Iar acum, în urma aprecierilor din zbor ale d-lui Negruzzi îmi pare, dimpotrivă, că acea prima jumătate pe care o aveți e plină de lungimi și descrieri zadarnice. Și totuși, nu aș fi în stare să schimb nimic, numai cu de la mine putere. *Eu văzusem lucruri foarte limpezi, cu un ochi de înamorat*“ (s.a.). Intuițiile originare ale universului românesc imaginar sînt extrem de puternice și vii la un adevărat creator, încît ele persistă și doar modificările pe care acesta le operează pe parcurs sînt acceptate și simțite ca perfecționări artistice autentice : „Vrea să zică e fals?... Probabil. Cu toate astea, eu îl văd așa de bine, *astfel precum e croit*, încît mi se pare că l-aș falsifica dacă l-aș face altfel“ ⁴⁹ (s.a.). Puterea aceasta de *vizualizare* este caracteristică marilor scriitori, din toate timpurile. Să amintim, în treacăt, exemplul lui Balzac, care a trăit cu atîta pregnanță evocarea unui cal alb, într-un roman al său, încît ulterior a uitat că totul s-a petrecut în lumea imaginarului său, romancierul „dăruind“ superbul cabalin, unui prieten, cărui i-a trimis o scrisoare, în acest sens. Referitor la această trăire secundă în orizontul imaginarului, Duiliu Zamfirescu îi mărturisește lui Maiorescu, în 1898 : „Cine nu intră cu tot sufletul în opera sa, acela va face critice, fleacuri de haz, dar niciodată nimic durabil“ ⁵⁰. Dăruirea totală de care sînt capabili doar cei dotați, acea coparticipare fără fisuri în noua lume a imaginarului investeste opera cu atributul perenității : „Dacă o lucrare de artă e bună, este totdeauna bună prin valabilitate a creațiunii. În li-

⁴⁷ *Ibidem*, p. 339—340.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 308.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 232.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 383.

teratură mai cu seamă, individul care trăiește intens *astăzi*, va trăi vecinic⁵¹ (s.a.).

Dacă ținem cont de aceste mărturisiri ale creatorului din Duiliu Zamfirescu, vom fi de acord cu „apărarea” sa în fața lui Maiorescu și a altora, care își amestecau condeiul lor, propunând tot felul de modificări, când de amănunt, când de structură. Trecut, prin „chinurile și bucuriile creației”, trezit la altă „realitate” decât aceea a operei, romancierul asistă la judecata altora asupra jocului său interior, ca un străin, dar care nu se poate sustrage totuși stării de anamneză : „A avea putere să dărâmi propria ta lucrare o parte falsă, este mai greu decât a pune în locul ei o alta bună. Trebuie să fii în stare a rupe pentru moment liniile tale armonice, a păstra în picioare colțurile bune și a căuta să sudezi pe urmă partea reconstruită cu cea construită. E greu, cel puțin pentru mine”⁵².

Ajunși la acest punct al considerării poeticii narative a lui Duiliu Zamfirescu, vom constata că în problema conturării personajelor de roman, autorul lui *Tănase Scatiu* avea o concepție izomorfă cu dihotomia lui G. Ibrăileanu despre *creație și analiză*, el vorbind despre *tip și caz*, primul, exterior, reușit, ca descriere, de mulți scriitori, al doilea, interior, abordând subiectivitatea, care ar fi, se sugerează, *unică*, de fiecare dată : „Spre a deveni un bun scriitor, trebuie o mare experiență de lume ; o banalitate ca punct premergător. Dar lumea se cunoaște intuitiv și direct. Această deosebire se poate mai ușor recunoaște după ce o lucrare e sfârșită. În mai toți autorii care au studiat lumea direct, se poate constata lucrul următor : pe atât pe cât ei ne dau pe om în afară, lucrurile merg bine și autorul poate dovedi un mare talent de descriere ; de îndată ce intră în înlăuntrul firei, apare *cazul* : e un lucru studiat, te interesează, poate chiar din punct de vedere psihologic să fie adevărat, — dar e un *caz*, un lucru care s-a întâmplat, dar nu se poate întâmpla. Și atât cât iei parte cu autorul la desfășurarea lui te miri și îl urmărești, dar după ce ai închis cartea nu-ți mai rămîne absolut nici o impresie din realitatea vieții. Așa este pentru mine Pierre Loti și apoi în josul paginii Barbu Ștefănescu”⁵³.

Uneori, când gustul pentru arta clasică al lui Maiorescu vine ca argument nepotrivit în retorica romanului realist, Duiliu Zamfirescu protestează „indirect” prin interogații. Deși acceptă, în cele din urmă, modificările propuse de critic, în ordinea poeticii sale narative, argumentele rămîn valabile și azi : „Însă revenind la *V. la țară* : credeți că toate evenimentele incidentale, dintr-un roman trebuiesc duse la o soluțiune ? E vorba de viața la țară, prin urmare de o mulțime de nimicuri, cari rămîn pe planul al 2-lea și al 3-lea și care stau acolo numai să întregască tabloul. Printre acestea trebuie socotită revolta țăranilor. (De fapt, ea va avea o urmare în *Tănase Scatiu*, însă nu pentru că nu poate rămîne astfel, ci pentru că merge treptat cu desfășurarea firii lui Scatiu)”⁵⁴.

Fără a exagera intuițiile lui Duiliu Zamfirescu despre modernitatea romanului, vom consemna totuși faptul că acest creator presimte valoarea estetică a „lipsei de stil”, a procesului-verbal „introdus” de narator în textura realistă, pentru a mări iluzia de autenticitate în detrimentul calofiliei : „Adesea la aceștia (un soldat în cazarmă, un vînător mincinos etc. —

⁵¹ Idem, *Opere*, VIII, p. 241.

⁵² Idem, *Opere*, VII, p. 232.

⁵³ *Ibidem*, p. 222.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 332.

personaje în roman —) nu e stil, nu e invenție, poate chiar să nu fie o mare urmare logică, dar, la cel care vorbește, e o intonație, un fel particular de a ține“⁵⁵ discursul. Romancierul român presimte chiar tehnica folosirii colajului, practică de Dos Passos, în trilogia *SUA* sau de Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, el introduce în romanul său *În război* un document de front autentic, transcriindu-l : „Ordinul de zi dat de generalul Cernat în preziua lui 30 august nu e pus de mine ca detaliu ostășesc, ci ca documentul *cel mai sugestiv — artistic sugestiv* — din toată campania. El e scris prost, redactat în pripă ; dar proza lui copilărească dă *detaliile cele mai emoționante* ale organizării atacului.“⁵⁶ (s.n.).

Oprindu-ne acum la limba personajelor de roman, la diferența dintre stilul naratorului și felul de a se exprima al acestora, vom consemna cu satisfacție că și în acest sector, poetica lui Duiliu Zamfirescu se înscrie adecvat în aria realismului : „E adevărat că limba lui Scatiu e cam bădărană, dar eu socotesc că asta e vina lui Scatiu, nu a limbii. Îmi pare că în *Viața la țară* graiul intim e cu totul altul decît în *Scatiu*. Ce credeți ? Au reste : glisser et ne pas appuyer : parfaitement vrai“⁵⁷. Perfect edificat cu stilul naratorului, care trebuie să fie *nuanța personală* extrasă din limba literară, Duiliu Zamfirescu își pune întrebări, în legătură cu coloratura dialogului în roman, pe care le rezolvă cu finețe și siguranță în același perimetru al poeziei realiste : „Cînd însă va fi vorba de dialog, cînd va fi vorba de a da unei adunări de 5 persoane în jurul unei mese de ceai sau a unei convorbiri de afaceri, sau a unei destăinuiri de amor, o *atmosferă proprie*, limba asta nu mai este îndestulătoare. Vine acum întrebarea : se cuvine să ne interesăm de cele 5 persoane din jurul mesei cu ceai ? Eu cred că da. Cîte drame, cîte nevoi, cîte lacrimi, cîtă ironie nu se ascunde în lumea noastră bucureșteană, cu limba ei pestriță. Nu numai că se cuvine, dar *trebuie* să ne interesăm de ea. [...] Dacă luăm în liniamente mari dezvoltarea poporului nostru și a societății noastre, trebuie să recunoaștem că obîrșia, întîmplările politice, nevoile de apărare, natura pămîntului, clima, au imprimat ceva constant și consecvent sufletelor românești, caselor sau cocioabelor în care au locuit românii. Nu se putea să nu fie așa“⁵⁸. Deci personajele trebuie să vorbească cum li-i portul, diferențiat, după „origini“, educație, temperament etc.

Romancier și poetician al romanului de nivel european, Duiliu Zamfirescu preia și unele locuri comune ale părerilor despre „superioritatea“ speciei îndrăgite, în comparație cu drama, de pildă. Se știe că „genul protec“, romanul a introdus în fluxul său, tot ceea ce i-a convenit, de la celelalte genuri și specii. Ajuns la supremație încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, (Dumas-père, Sue, Féval, de Kock) romanul a încercat să-și justifice statutul și teoretic, situație pe care o găsim și în epistolarul lui Duiliu Zamfirescu : „Cît e de superior Rascolnicoff asupra lui Macbeth, măcar că e vorba de Dostoievski față de Shakespeare ! Și aceasta numai fiindcă unul e roman, iar celălalt în piesă ; numai fiindcă unul îți aprinde fantezia, atrăgîndu-ți luarea-aminte asupra a o infinitate de detalii sufletești, pe cînd celălalt te impresionează plastic“⁵⁹.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 247.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 373.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 337.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 341.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 230.

Cititor și admirator al romanului european, de la Balzac, Tolstoi și pînă la Dostoievski și D'Annunzio, talent epic remarcabil, Duiliu Zamfirescu și-a constituit și o poetică a romanului remarcabilă, demnă de luat în seamă, cum am încercat să arătăm, în paginile de față, în cadrul retoricii romanului realist european. Rămîne să vedem dacă și orizontul structural al ciclului său romanesc corespunde aceluiași cerințe.

DUILIU ZAMFIRESCU ET LE ROMAN EUROPÉEN

I. L'HORIZON THÉORIQUE

(RÉSUMÉ)

L'article (qui fait partie d'une étude plus ample sur les romans de Duiliu Zamfirescu) a pour objet la poétique narrative de l'écrivain roumain, en relation avec le réalisme européen, dont Duiliu Zamfirescu a adopté les idées. La formule narrative que l'écrivain applique est centrée sur l'idée de „vérité” — la vérité sur les hommes, les circonstances et les contextes, selon une vision épique où le narrateur est omniscient et omniprésent, tout comme chez Balzac, Flaubert ou Tolstoi, romanciers réalistes que Duiliu Zamfirescu lit assidûment et qu'il admire. Le réalisme que pratique Duiliu Zamfirescu, à l'image du grand réalisme européen, obéit au principe général de la *viabilité* et de la *vraisemblance*, mettant le signe d'égalité entre *création* et *réalisme*. Duiliu Zamfirescu a le mérite — sur le plan théorique aussi bien que pratique — d'avoir rejeté le petit romantisme idyllique qui dominait la prose roumaine au seuil du XX^e siècle. Dans la conception de l'auteur de *Viața la țară* (*La vie à la campagne*), *Tănase Scatiu* et *În război* (*À la guerre*), la structure du roman et celle des personnages relèvent, également, de la rhétorique du roman réaliste. Dans les lettres que Duiliu Zamfirescu envoie de Rome (où il se trouvait en poste, comme diplomate à l'Ambassade de Roumanie) à Titu Maiorescu, critique littéraire jouissant d'un grand prestige à l'époque, il consigne les romans européens qu'il est en train de lire, ainsi que les idées qui se précisent peu à peu des „préparatifs” en vue de la rédaction de son cycle de romans.

DIMITRIE BOLINTINEANU ET JAN MATEJKO
(À propos d'un thème commun d'inspiration orientale)

par

RODICA CIOCAN IVĂNESCU

1. En précisant certains critères qui relèvent de la théorie comparatiste, M. F. Guyard, dans la 4-e édition (revue) de sa *Littérature comparée*, soutenait que le rôle de ce qu'il appelait „l'histoire des sujets“ et que les comparatistes allemands nomment „die Stoffgeschichte“, détermine dans le développement de la culture universelle des trajectoires thématiques parfaitement caractérisées. En même temps, cet auteur souligne le rôle des coïncidences, qui — loin d'être dues au hasard — sont très instructives (ces deux mots sont soulignés dans le texte) et susceptibles d'incorporer à l'histoire des littératures le sens des rapports réciproques, sans lesquels toute littérature prise à part risque de présenter des phénomènes isolés. Sans insister là-dessus, nous opinons que ce principe pourrait s'appliquer aussi dans le domaine des arts, surtout lorsque le thème d'une oeuvre picturale ou musicale est inspiré par celui d'une oeuvre littéraire. On peut ainsi envisager un rapprochement, nullement fortuit selon nous, entre Dimitrie Bolintineanu, le chantre des *Fleurs du Bosphore* et Jan Matejko¹, le peintre polonais dont on vient de célébrer le 150^e anniversaire de la naissance (le 24 juin 1838), illustrateur plein de verve, de couleur et de sensibilité des mêmes beautés de la Propontide et de la Corne d'Or, qui avaient exalté l'imagination de notre poète.

À peu près contemporains, hôtes d'Istanbul vers la même époque sans s'être connus directement, les deux artistes communiquèrent sur le plan d'une espèce de synesthésie créative, issue d'une même fascination exercée par la Proche-Orient, par le monde levantin saisi dans toute son authenticité, sans ce coefficient d'artifice et de convention, apparent chez tant de romantiques ou de post-romantiques européens, à commencer par Chateaubriand, Byron et Victor Hugo.

Dans une communication présentée il y a une dizaine d'années à l'Association des Orientalistes de Roumanie, ainsi que dans un court essai publié dans la revue „Cronica“ de Jassy, nous avons signalé ce problème sans toutefois l'approfondir, le thème qui nous préoccupait à ce moment-là étant les rapports culturels à l'époque du Tanzimat². Nous reprenons cette fois-ci le cas Bolintineanu-Matejko avec de nouveaux renseignements et de nouveaux arguments à l'appui de notre thèse.

¹ Lire Ian Mateiko.

² „L'ère des réformes“, où l'Empire ottoman sembla se rapprocher de l'Occident et entreprendre une „modernisation“ dans le sens positif de ce terme.

Bien des hommes de lettres, Roumains et Polonais, trouvèrent à Istanbul, après les années révolutionnaires 1848—1849 et plus tard en 1863, une «gracieuse hospitalité», selon le mot de Bolintineanu, et y resserrèrent de précieux contacts. Des réfugiés valaques y visitèrent Mickiewicz dans ses derniers moments et portèrent son deuil. On a maintes fois signalé la teinte polonophile qui s'insinue dans l'oeuvre lyrique d'Aleksandri, mais ce qu'on ignore, c'est le fait que tel ou tel poème des *Fleurs du Bosphore* ait offert des sujets inédits au plus renommé des peintres polonais de cette époque, artiste passionné, ethnographe avisé, archéologue, animateur de la vie culturelle de Cracovie, appartenant presque à la même génération postromantique, ayant des amis, des connaissances communes, qui le rapprochaient indirectement de notre poète : Jan Matejko. Ainsi que Bolintineanu, il fut à Constantinople l'hôte du sérail de Bebek, dont le propriétaire était son propre cousin, Henryk Gropler³, homme d'affaires des plus actifs et en quelque sorte protecteur des artistes polonais réfugiés dans l'Empire ottoman, artistes qui étaient tout à la fois des agents politiques, circulant périodiquement entre la capitale turque et les pays roumains, tels que Zygmunt Milkowski (pseudonyme — T. T. Jež) sur lequel nous reviendrons par la suite. Le sérail des époux Gropler, sur le rivage du Bosphore, était proche de celui de Ion Ghica, dont la femme avait engagé Bolintineanu à célébrer les beautés de ce site, qu'on ne saurait comparer à nul autre au monde (toujours selon les dires du poète).

L'industriel Gropler, originaire de Cracovie, était le mari de cette Louise (—Ludwika, née Glowacka) femme éclairée, maîtresse de maison accomplie à l'égard des nombreux hôtes du sérail d'été de Bebek, devenu populaire parmi les réfugiés politiques, artistes, hommes de lettres, „militants pour la liberté“, ainsi que nous l'affirme Lesław Bartelski dans la relation colorée et vivante du séjour de Mickiewicz à Istanbul. En tout cas, Bolintineanu fut du nombre de ces hôtes, devint l'admirateur de Louise, qui fut à son tour l'une de ses muses. Beaucoup de vers cryptiques des *Fleurs du Bosphore* portent l'empreinte de la ferveur inspirée par la belle Polonaise, parmi lesquels maintes strophes du poème *Idéal*, rédigé à Bebek même, où Mme Gropler semble avoir personnifié ce „Hial“, créature de rêve chantée par les poètes de l'Islam. Toutefois, Bolintineanu exprima d'une façon plus directe, moins discrète, son admiration passionnée dans l'ode intitulée *À Louise*, plutôt lamartinienne dans son ensemble, mais plus sobre que les modèles du romantisme français, plus sincère dans son émotion contenue, plus profonde aussi lorsque le poète invoque à mots couverts sa patrie opprimée. Aussi, dans le bouquet de ces „fleurs du Bosphore“ l'ode dédiée à Louise Gropler, par sa cadence ondoyante, pareille aux vagues du Bogaz, par ses moyens d'expression émouvants sans ostentation, par son envolée purement lyrique, reste-t-elle un des morceaux les plus viables.

Notre poète continua longtemps après avoir quitté les rives du Bosphore, à correspondre avec Louise, recevant de ses nouvelles : ainsi, dans une note liminaire à l'édition de son recueil en 1865, il précise : „une

³ En ce qui concerne l'orthographe de ce nom, nous jugeons utile de mentionner que Maria Szypowska, dans son excellente monographie sur Jan Matejko, écrit Groppler mais comme tout les auteurs, tel le regretté Jan Reychman dans son *Histoire de Turquie* (1973) ainsi que Bolintineanu lui-même, écrivent „Gropler“, nous avons adopté l'orthographe le plus communément employée, avec un seul p.

dame polonaise de haute distinction, qui habite Constantinople, Mme Louise Gropler⁴. Chez elle, à Bebek, Bolintineanu a dû faire la connaissance de T. T. Jeż — déjà cité — auteur de romans à sujets roumains ou turco-balkaniques, d'écrivains comme Ryszard Berwiński⁴ ou Karol Brzozowski, de militants politiques ou d'artistes.

Jan Matejko, le cousin des hôtes de Bebek, peintre déjà réputé, évocateur de l'histoire de son pays, fervent connaisseur des monuments et des archives du passée, y séjourna seulement en 1872, mais il dut certainement y retrouver le souvenir laissé par l'auteur des *Brises d'Orient*, parues en 1866 à Paris, avec la préface de Philarète Chasles, professeur au Collège de France, où avait enseigné Mickewicz lui-même.

Il est vraisemblable que Bolintineanu revit M^{me} Gropler en septembre 1860, lors du voyage du prince Cuza, qui fut reçu à Istanbul par le sultan Abdoul Medjid. Personnage officiel — le poète, à cette époque, était ministre de l'instruction publique, des cultes et des arts — il participa aux fastueuses réceptions organisées en l'honneur du prince roumain, réceptions où il dut rencontrer Gropler, lui aussi un des personnages marquants de l'empire, grand industriel⁵. Ainsi, la présence d'un ministre, ancien familier de la maison⁶, ne pouvait que flatter les époux Gropler. Ceci confirme l'hypothèse que Louise Gropler fut la muse platonique de Bolintineanu et d'autre part n'infirme nullement la supposition qu'elle ait inspiré la toile de Matejko, dont tous les personnages — allait écrire Marian Gorzkowski, secrétaire du peintre, dans ses souvenirs — étaient absolument réels, lui-même ayant servi de modèle, à l'un des bourreaux du mari jaloux. Quant aux traits de la „victime“, ils ne manquent pas de rappeler, à notre avis, le fin visage souffrant, au regard nostalgique, tel que l'a peint Matejko dans le portrait de Louise Gropler, aujourd'hui au musée des arts polonais à Szczecin. Mais nous allons tout de suite reprendre ce problème, avec d'autres arguments se rapportant à des poèmes de Bolintineanu, ayant le même thème ; retenons pour l'instant comme témoignages de cette liaison platonique l'ode *La Luisa*, le poème *Idealul* et ajoutons-y une autre élégie orientale intitulée *Légivera*, débutant par ce quatrain : „Dans la Karse enneigée / Sous les vents et les frimas, / Comme une fleur exilée / Périt ma Légivera“. C'est la complainte de cette belle éthérée (Bolintineanu, dans ses notes, rend le mot turc „legiver“ par „azur“⁷, allusion possible tant aux yeux bleus de Louise qu'aux eaux du Bosphore). Or, à notre sens, l'apparition de cette figure suave, avec son charme nostalgique, évoque assez exactement l'image de Louise elle-même, peinte par Matejko en 1872, pendant son séjour à Bebek. En outre, cet exil et ces plaintes attribuées à la „fleur“ qui se meurt dans un pays lointain et glacé, ne correspondent-elles pas à une situation réelle, effective-

⁴ Ryszard Wincenty Berwinski (1819—1879) était officier dans l'armée ottomane.

⁵ À l'exposition universelle de Paris (1867) il présenta nombre de produits turcs, transportés à ses frais, notamment des échantillons de marbre, des carrières de Bandirma, qu'il exploitait lui-même.

⁶ M^{me} Gropler, sont datés justement de Bebek (V. *Poesii* I, éd. 1877 et les commentaires de l'auteur, p. 500 et suiv.).

⁷ À vrai dire, le mot turc, un peu altéré par le poète, désigne une pierre précieuse, le lapis-lazuli ; dans „Mehrubé“, l'allusion est plus claire encore : le Sultan dit à la jeune captive : « Jette l'adorable regard de tes yeux / Sur le frais *legiver* de ces ondes » (de la Propontide).

ment vécue ? Le mari aurait-il amené sa femme, accoutumée depuis des dizaines d'années au doux climat de Constantinople, dans quelque pays du nord, au cours d'un de ses voyages d'affaires ? Peut-être même dans cette contrée du Karse aux froids rigoureux, renommée toutefois par son industrie des laines, des tapis, des tissus feutrés, où Henryk Gropler pouvait avoir de puissants intérêts ? Bolintineanu fut-il mis au courant de ce voyage et se plut-il à évoquer l'image de sa muse environnée d'une pâle solitude, là-bas où «les neiges durent six mois» ? Retenons donc, dans la lyrique de Bolintineanu dédiée à Louise Gropler, ce lamento projeté dans le clair-obscur d'une poignante nostalgie et tachons de sertir toute cette matière poétique dans le cadre de la création de Matejko pendant et après son séjour sur les bords du Levant.

Nous nous proposons de rassembler les informations fournies par la littérature et les arts plastiques, disparates en apparence, mais se complétant l'une l'autre, tels les cubes multicolores d'une mosaïque logiquement ordonnée, afin de dégager la portée iconologique d'un transfert lyrique dans une oeuvre de peinture, dépassant les simples données de l'anecdote.

2. Nous commencerons par noter que le grand nombre d'esquisses, d'aquarelles ébauchées par Matejko dans ses feuillets de Constantinople, dans ses impressions de sérails, bosquets de cyprès, caïques voguant sur la Propontide, minarets des djamis, mouillés dans ce halo vaporeux, dans ces nuances irisées, rappellent souvent les paysages des *Fleurs du Bosphore*. Tels sont : „Vue de Bebek“, „Paysage du Bosphore“, „Perspective de Kéat-Hané“, qui furent chantés, décrits avec passion par Bolintineanu. Tout ceci prend corps sur les feuillets de Matejko dans une lumière qui allie la précision avec laquelle notre peintre avait enregistré sur le vif la note spécifique des lieux et des images, à la fantaisie transfigurant l'ensemble dans une vision de rêverie et de miraculeux. On dirait que ces croquis constituent le décor figuratif du recueil de Bolintineanu. Mentionnons à ce propos le fait que dans les gloses qui commentent le texte de 1877 (éd. G. Sion, reproduisant celui des éditions parues du vivant de l'auteur), Bolintineanu brosse avec autant de couleur que d'enthousiasme — sa prose est parfois plus expressive que ses vers, tributaires des clichés de l'époque — la magie féerique des jardins, des rochers, des vallons qui „contribuent à l'éternel combat des ombres et des rayons... à l'émergence de cette variété inouïe du Bogaz Bogassi. C'est dire que le peintre polonais fut à son tour sensible aux mêmes beautés, qu'il tâcha de les rendre dans leur atmosphère propre et qu'il n'est point téméraire de conclure à une espèce de rapport consubstantiel entre les deux artistes, à une même manière de rendre ce climat pittoresque dans son charme infini. Tout nous porterait donc à croire que les poèmes qui paraissent avoir suggéré à Matejko le thème ou l'ambiance de la toile „La noyée du Bosphore“ („Topielica“ ou „Utopiona z Bosforu“, connue également sous le titre „Hasan punit sa femme infidèle“) sont les suivants : „Rabié“, „Mehrubé“, „Leili“, peut-être aussi „Naïdé“, en y ajoutant l'élégie „Le soupir du Bosphore“. Les trois premiers semblent concentrer toutes les impressions „bosphoriques“ du peintre polonais, surtout les paysages dont on retrouve l'image dans ses croquis et ses aquarelles. Quant à la „Topielica“, celle-ci correspond dans l'oeuvre de Matejko une conviction du poète, formée à

la suite d'une approche critique du climat éthique et social propre au monde musulman.

En feuilletant les *Fleurs du Bosphore*, on constate chez notre poète une constante obsession de l'odalisque ou de la sultane sacrifiées à la jalousie de l'époux et à la rigueur excessive des lois islamiques. La condition de la femme dans ce monde-là dut lui sembler révoltante et il déplora sa destinée dans des pages dramatiques, qui, à notre avis, trouvèrent leur illustration à la fois pathétique et pittoresque dans la „Topielica“ de Matejko (aujourd'hui au musée de Wrocław). Voici en abrégé la substance des poèmes signalés ci-dessus ; a) „Rabié“ possède un sujet historique, puisé dans Hammer, dont l'*Histoire de l'Empire ottoman* a été un des livres de chevet de Bolintineanu ; la sultane hasséki Rabié, jalouse de la nouvelle favorite de Mehmet IV, la fait noyer dans les eaux du Bosphore ; b) „Leili“, au sujet emprunté à la même source, remontant à l'époque de la dynastie vizirale de Köprölü, est noyée par les bourreaux du padischah, ainsi que son prétendu complice, Ali-bey Köprölü ; c) „Méhrubé“ relate le drame d'une jeune prisonnière des Carpathes, noyée par le sultan lui-même (probablement Sélim II) toujours pour cause de jalousie, ce qui détermine le poète à condamner dans une glose à la fin de son recueil „ces moeurs honteuses et barbares“ ; d) enfin, dans „Le soupir du Bosphore“, une jeune „halaïka“⁸ se laisse tomber de son propre gré dans les flots du Bogaz, incapable de supporter l'esclavage du harem. Selon nous, on pourrait inclure dans ce cycle un autre poème, „Naïdé“ : esclave d'une vizir tyrannique et cruel, Naïdé s'associe aux derviches „patriotes“, les aide à faire périr ce grand dignitaire ; ensuite elle veut se jeter elle-même dans la Propontide, afin de se punir d'avoir aimé un être odieux et indigne, mais heureusement les pieux derviches la sauvent au dernier moment. Or, ce motif de la femme-victime injustement noyée, cinq fois repris dans des variantes à peine dissemblables, a dû hanter obsessivement la conscience intime de Bolintineanu, chez lequel cette image prend une valeur emblématique (sinon symbolique).

Quant à la „Topielica“ elle correspond à cette tradition de la peinture de genre ou à fresco du décor à la mode sous Jean III Sobieski, aux fresques de Wilanow ou d'autres résidences seigneuriales : le point de départ de leurs compositions d'art plastique se trouvait dans tel ou tel ouvrage littéraire en vogue à ladite époque. Soulignant d'un relief particulier des éléments considérés comme significatifs, cette décoration du Baroque tardif de nuance polonaise réunissait sous un emblème commun l'art plastique et les belles lettres. Ainsi, le thème traité par Bolintineanu avec tant de persévérance fut susceptible de transmettre l'émotion suscitée par son essence à un autre artiste, probablement frappé aussi par certains traits des moeurs musulmanes et décidé à les illustrer par les moyens qui lui étaient propres. La critique littéraire et l'histoire de l'art polonais ont, depuis quelques années, mis en évidence les rapports entre la littérature et les arts plastiques, la musique même, dépistant et interprétant la genèse de tel tableau, de telle composition musicale, directement inspirés par une oeuvre littéraire⁹ surtout lorsqu'il s'agit d'une idée-clef à mettre en évidence. Ces oeuvres étaient d'autant plus goûtées à l'époque post-romantique qu'elles offraient la „clef“ — sans jeu de mots — de certaines

⁸ Suivante d'une dame turque de qualité, d'une „hanoum“.

⁹ Jerzy Ziomek, par exemple, a établi ce rapport entre les *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz et les lieder de Karol Szymanowski.

réalités du monde oriental, surtout ottoman, qui jouissaient d'un notable engouement de la part des artistes, des dilettantes, des hommes de lettres : c'étaient des propensions, des prédilections passionnées caractérisant — selon un témoignage d'Alecu Russo consigné moins d'une vingtaine d'années auparavant — la mode vestimentaire, les habitudes, les penchants des mondains et des voyageurs : les Anglais eux mêmes — écrit notre mémorialiste avec humor — se coiffent du turban et suspendent des chapelets (roum. „mătânii“) à leurs cous (1855).

Il va sans dire que les émigrants roumains et polonais dépassèrent la zone mineure de cette turcomanie pour aborder la sphère des intérêts culturels socio-économiques de l'Orient ottoman. Si l'on ne peut pas invoquer à l'appui de notre thèse un contact direct entre Bolintineanu et Matejko, si leurs séjours au Levant — plus fréquents pour le premier, un seul suffisamment prolongé et fertile pour le second (1872) — n'ont pas coïncidé, ceci ne pourrait point constituer un argument contraire. Jerzy Ziomek, lors des sondages à propos de ces «correspondances synesthésiques», constata, preuves en main, que de pareilles conjonctions ne sauraient être infirmées par la non-coïncidence chronologique. La théorie des correspondances, combattue par les sémiologues avec des arguments purement formels, ne saurait jamais résister si elle était mise en regard avec l'acte de culture considéré dans ses données fonctionnelles.

De toute façon, dans le cas Bolintineanu-Matejko, les contacts indirects ne pouvaient avoir rien d'insolite ou d'anormal, les deux artistes étant familiers des mêmes sphères, ayant des amis communs et, par surcroît, les écrits de Bolintineanu étant accessibles aux Polonais qui parlaient couramment le roumain. Il nous faut mentionner à cet égard l'écrivain Zygmunt Milkowski (T. T. Jeż) qui avait habité la ville de Galați à la veille de l'avènement de Cuza et qui par la suite avait circulé sans cesse entre Constantinople, Tulcea, Galați, apparemment comme agent de commerce à Istanbul, à vrai dire comme agent politique. Justement au cours de cette année 1872, pendant le séjour de Matejko sur les bords du Bosphore, il venait de publier un roman à sujet turc, *La fiancée du Harambacha*, où les scènes dramatiques dans le genre de celles des *Fleurs du Bosphore* figurent en bonne place¹⁰. C'est un élément précieux qu'on doit ajouter à l'histoire des relations polono-roumaines, où la conjonction Bolintineanu-Matejko s'insère tout naturellement dans le contexte littéraire et artistique du néo-romantisme de teinte exotique¹¹, phénomène culturel cristallisé à l'intersection de certains processus de création appartenant aux domaines de la poésie et des arts. Et le problème qui nous préoccupe porte selon notre avis le cachet d'un impact de signification particulière, en assumant un rôle — nous le répétons — emblématique, analogue dans les *Fleurs du Bosphore* et l'oeuvre orientalisante de Matejko.

Notons en passant que la Constantinople byzantine ne manqua point de retenir l'attention du poète roumain, qui évoqua une „Sainte Sophie“

¹⁰ C'est le cas de signaler l'ouvrage de T.T. Jeż „La Roumanie d'aujourd'hui“ (1884), ainsi que ses mémoires, „Od kolebki przez Życie“ („Du berceau à travers la vie“) où l'auteur évoque avec force détails ses actions et ses pérégrinations multiples à travers le Sud-Est européen.

¹¹ Sur Bolintineanu, initiateur de la lyrique exotique dans la poésie roumaine, v. les passages pertinents de l'introduction de Dan Costa aux *Oeuvres choisies* de notre poète (*Opere alese I*, 1955, p. 36 et suiv.).

profanée par les Turcs dans ces mêmes „Fleurs“ et, ailleurs, un épisode byzantin dans „l'Ombre Vengeresse“ de ses *Contes en vers* (*Basme*), cependant que Matejko allait broser des silhouettes de maints monuments, ruines émouvantes, vestiges de la Byzance impériale. Mais ce n'est qu'une touche de plus ajoutée à notre étude avant de revenir à sa problématique essentielle.

3. Signalons tout d'abord que le contact oriental, la connaissance des valeurs culturelles du Levant déterminèrent un changement de manière tout à fait frappant dans la conception de Matejko. Avant le voyage de 1872, cet ex-étudiant des académies de Munich et de Vienne se distinguait certes par un dessin ferme, une mise en page de grande classe, une indéniable sincérité de sentiment. Mais sa couleur restait un peu terne et son mouvement un peu conventionnel, un peu figé en ce qui concernait la physionomie et les gestes de ses personnages. Tout autrement se présente sa peinture, qu'il s'agisse de sujets historiques de peinture de genre ou de portraits réalistes, après son séjour dans l'Empire ottoman. D'abord, on y trouve une couleur aérée, diffuse, diaprée sous le jeu des rayons du soleil, telle qu'on la remarque dans ses plein airs d'Istanbul et de ses environs. Une de ses biographes, Stefania Zahorska, reproduit textuellement une affirmation du peintre, formulée après son retour en Pologne : „C'est la couleur qui détermine les formes“. C'est une profession de foi qu'il n'aurait jamais faite avant 1872 et qui était absolument „révolutionnaire“ dans le monde artistique polonais à ce moment-là. Et en outre on remarque soit dans ses toiles ou pages d'Istanbul, soit dans la grande peinture réalisée après 1872, un sentiment du mouvement vif, spontané, qu'on chercherait en vain dans ses compositions antérieures, telles que „Piotr Skarga prêchant“ ou „Étienne Báthory devant Pekov“. Et pour en finir avec ses images constantinopolitaines, paysages, types du pays, chevaux arabes en pleine „fantasia“, on constate une tout autre véracité de la vision personnelle que chez les „orientalisants“ français — par exemple — de la même époque, tels que Fromentin et Decamps, lesquels n'arrivent presque jamais à dépasser l'anecdote et le pittoresque extérieurs. Un mot encore sur cette époque de la peinture matéikienne : Matejko n'avait jamais été paysagiste ; or, pendant et après son séjour à Istanbul et dans ses environs, il commence à cultiver l'art du paysage, dessin, aquarelle, ou peinture à l'huile.

On a prétendu que la peinture du Levant musulman est raffinée, subtile, savante, mais absolument statique ; or, lorsqu'on a vu — disons — un ouvrage tel que „Le livre des sept paradis“ fameuse chronique turque illustrée dont les images (batailles, sièges, assauts) présentent un dynamisme remarquable, triomphe de la miniature ottomane, on conçoit combien erroné serait un pareil jugement. Sans prétendre que tout ce que Matejko peignit dans ce genre est dû à l'impact du monde et de l'art orientaux, on ne saurait nier que ces compositions de masses d'après 1872 ont plus d'élan, de mouvement, d'envolée que les précédentes. Le peintre qui a recueilli avec amour, rangé avec le soin d'un ethnographe dans sa maison de la rue Florińska de Cracovie, tant d'objets turcs, asiatiques, balkaniques, juifs illustrant la culture matérielle du Proche et du Moyen Orient, en a subi la fascination créative et lui a donné libre cours dans des oeuvres d'une incontestable originalité. Les portraits ou les scènes de genre

ont souvent une teinte orientalisante, chargés qu'ils sont d'accessoires purement orientaux ou turco-balcaniques¹².

Mais ce sont ses grandes toiles aux masses frémissantes, qui accusent une impétuosité presque frénétique, augmentée par la violence des chevaux à peine retenus par la bride, dont le galop irrésistible avait été noté plus d'une fois par Matejko dans ses albums constantinopolitains. Et nous voici devant une autre image-clef de caractère emblématique, commune aux toiles de Matejko¹³ et à certaines ballades de Bolintineanu : le cheval arabe dans toute son ardeur, s'ébrouant dans une cour princière ou sur un champ de bataille (voir la ballade de Preda Buzescu) que le poète roumain saisit d'un trait fugitif, mais vivant, ainsi que l'a signalé G. Călinescu à propos d'une autre ballade à sujet soi-disant historique.

Dans les tableaux de Matejko réalisés entre 1872 et 1893 (date de son décès) les éléments orientaux — et turcs notamment — ont un rôle de premier plan : citons par exemple „Jean III Sobieski devant Vienne“ (1883) dont l'ensemble se détache sur le fond de la fameuse tente de Kara-Mustafa, la „Bataille de Varna“ (1879) où la figuration compte nombre de types spécifiques de l'Empire ottoman et où le personnage qui retient l'attention est le vieux hodja placé à la droite du tableau, prêchant la „guerre sainte“ dans cette pathétique attitude qu'on retrouve dans „L'entrée de la communauté juive à Cracovie sous le règne de Casimir le Grand“ (1889), aux gestes empreints de la même expressivité emphatique propre aux peuples de l'Orient, gestes qu'ébauchent les anciens de la tribu, parés de leurs ornements rituels et remerciant le généreux souverain.

Cet orientalisme rejoint, selon nous, un autre caractère distinctif de l'oeuvre de Matejko : le baroquisme, lequel à son tour nous ramène à un trait analogue chez Bolintineanu. Ces artistes, également accusés de grandiloquence, d'emphase outrée, de rhétorisme solennel, cultivant dans leurs scènes historiques les gestes exagérément cérémoniels, ont été les tenants des principes baroques par excellence : „Ut pictura poësis“ et „Ut rhetorica pictura“. Auraient-ils faussé le sens réel de l'histoire par l'application de ces principes ? En tout cas — et spécialement dans le cas de Matejko — l'on doit faire état du jugement de W. Tatarkiewicz : Matejko n'a jamais cherché à rendre la réalité concrète, la stricte identité du passé, tel un archéologue qui reconstitue une coupe à partir de ses débris ou un anthropologue qui reconstitue un crâne à partir de ses os, mais son intuition était suffisamment juste et sensible pour nous faire sentir l'essence du passé historique à travers sa vision, capable d'offrir l'image la plus proche de la vérité. Et voici pourquoi — conclut l'illustre esthéticien — „nous voyons l'histoire ancienne de la Pologne par les yeux de Matejko“. Pareillement, les contemporains de Bolintineanu ont dû regarder le passé des Roumains à travers la vision projetée par ses ballades ou ses poèmes (V.p.ex. *André ou les Roumains à Nicopolis*, remarquable aussi par sa note orientale).

¹² En matière de portraits, celui de Piotr Moszynski (1873) présente non seulement nombre d'éléments orientaux, mais l'attitude et l'expression elles-mêmes du modèle font songer à la mine majestueuse et placide d'un véritable pacha. Quant à celui de la comtesse Alfredowa Potocka, elle y paraît vêtue et parée selon la mode valaque-phanariote.

¹³ Avec ces chevaux, rapidement croqués on enlevés par de vifs coups de pinceau, Matejko pouvait rivaliser avec Juliusz Kossak, le spécialiste en matière de peinture équestre de son époque. Ce fut peut-être pour Matejko une autre acquisition de son voyage dans l'Orient musulman.

La grandiloquence des deux artistes, démodée aujourd'hui, aurait également une justification. Nous nous rallions volontiers à l'opinion du critique d'art Janusz Bogucki, relevant l'attitude protestataire du peintre à l'égard de la veulerie de ses compatriotes : il n'avait nul autre moyen d'exprimer ses propres sentiments qu'en magnifiant les exemples du passé. Bolintineanu participa certes à de grands événements, collabora puissamment à l'oeuvre de Cuza, des grands hommes de son époque, mais il n'en considérait pas moins lucidement les tares de la société contemporaine : le roman de moeurs *Hélène* (1860) est destiné à fustiger vigoureusement l'égoïsme, la vénalité, la corruption des classes dirigeantes. Ainsi, dans ses évocations du passé il demande avec tristesse : «Or, ce temps révolu du courage viril, où le Roumain mourait en faisant son devoir /, Ce temps — là — où est-il ?» Et de même, à ses contemporains sans conscience patriotique, Matejko montrait l'exemple de Rejtan à la diète de 1773 : Tadeusz Rejtan, personnage devenu presque mythique pour avoir défié, la poitrine dénudée, les magnats qui allaient conclure un pacte honteux avec l'ennemi. Ainsi, l'histoire étant une «magistra vitae», les deux artistes furent tentés d'évoquer le passé dans sa grandeur et sa magnificence.

Le héros préféré de Bolintineanu fut Mircea le Grand et dans la ballade „Mircea et les ambassadeurs du Sultan“, il n'y a nul rhétorisme gratuit, nulle discursivité ronflante, rien que l'accent d'une dignité consciente de ses vertus. Nul ne rappelle plus directement à notre mémoire une toile historique de Matejko autant que cette ballade de Bolintineanu, où la mise en scène, les répliques solennelles, le sentiment chevaleresque („Respectez, capitaines, les droits de l'ambassade!“ ordonne le prince lorsque ses chevaliers tirent leurs épées du fourreau, indignés qu'ils étaient par l'arrogance des messagers du padischah) où tout cela respire une grande force morale, exprimée avec une noble dignité.

Enfin, dans la texture même de ces évocations du passé, on observe également chez les deux artistes le procédé de l'image-clef ou de l'objet emblématique mis en relief de propos délibéré : voilà pourquoi on a reproché souvent à Matejko la mise en évidence beaucoup trop marquée de certains détails, dont on négligeait de dépister le rôle dans la configuration de tel ou tel tableau. Le rendu excessivement méticuleux de certains traits, des menus accessoires, était attribué de la manière la plus simpliste à la forte myopie du peintre. À vrai dire, cette minutie du détail était destinée à mettre en valeur des situations, des climats psychologiques, caractérisant des moments décisifs et suggérant des intentions qui devaient être exprimées par l'image plastique. Ces détails, ces traits suggestifs, ces objets-clef pourraient être systématisés dans un vrai code iconologique : ainsi, le chapeau garni de plumes jeté par terre dans la grande toile dont le protagoniste est Tadeusz Rejtan, possède une signification très nette et la correspondance de ce motif, symbolisant l'humiliation et la défaite morale, se retrouve chez Bolintineanu, dans cette ballade où un prince ennemi, vaincu par le voïvode valaque Radu Șerban, arrache de sa propre main les plumes qui ornent son casque (*Poesii I, Légendes historiques*), tandis que la „czapka“ (le bonnet rituel— le „kolpak Witoldowy“ de Mickiewicz) reparait comme signe de triomphe dans „La Bataille de Grünwald“ (1878) chez Matejko. Un autre objet-clef serait, chez le même, l'énorme livre aux caractères cyrilliques dans „L'Union de Lublin“, où du reste les images, les figures symboliques abondent, tel le paysan dans ses vêtements rustiques, sa mine étonnée

devant l'acte dont, peut-être, il aperçoit la portée purement formelle.

Certaines valeurs iconologiques et scénologiques similaires pourraient être détectées également dans maintes ballades et légendes historiques de Bolintineanu : dans *La coupe d'Etienne le Grand* l'objet-clef, l'image emblématique serait à notre avis le calice brisé du couvent de Putna ; une autre coupe symbolique reparait dans *L'Ombre vengeresse*, avec la référence du poète à une légende byzantine. Enfin, dans *La princesse Despina* (titre roumain : *Doamna lui Neagoe*) cet objet — la cassette à bijoux de l'épouse du prince Neagoe Basarab, — symbolise la splendeur, l'éclat même de ce pur joyau de l'architecture, de l'art roumain au siècle de la Renaissance : le couvent princier de Curtea-de-Arges.

On ne peut pas dénombrer tous ces éléments constituant un vrai code emblématique où l'on trouve, selon nous, tant de points de contact entre la pensée poétique de l'écrivain roumain et l'imagination plastique du peintre polonais, mais ce code exigerait une étude systématique, différente du simple sondage que nous avons ébauché au cours de ces pages.

Aurions-nous trop insisté sur les sujets mêmes des oeuvres, sans tenir toujours compte de leur valeur esthétique ? Selon certaines opinions des esthéticiens allemands de l'entre les deux-guerres, le style et la valeur proprement dite d'une oeuvre d'art sont conditionnés aussi par la nature du thème, déterminant parfois la conception idéatique et les procédés techniques de cette oeuvre¹⁴.

Ici, en l'espèce, il s'agit d'une ample zone de la création de Matejko, où tels sujets traités de préférence, tels motifs cristallisés dans l'acte créatif vaudraient une analyse à part sous le rapport iconologique, attendu qu'ils franchissent les limites de l'anecdote et tentent de surprendre l'essence même de l'idée inspiratrice, de l'émergence d'un concept artistique. C'est justement ce qui a retenu notre attention en abordant le cas Bolintineanu-Matejko : si certains éléments communs appartenant à l'univers figuratif des deux artistes sont relevables dans les exemples que nous avons sélectionnés et mentionnés ci-dessus, nous jugeons qu'on peut les considérer comme définitoires d'un moment culturologique — somme toute original.

Avant de conclure, nous voudrions signaler un intérêt (possible) de la part de Matejko à l'égard du passé commun des peuples roumain et polonais. Matejko réalisa sa grande composition „La bataille de Grunwald“ en 1878, soit six années après son retour de Constantinople, l'année qui vit la consécration définitive de l'indépendance roumaine. Les chroniques du XV^e siècle relatent comme un fait certain la participation de trois ou quatre peuples à cette bataille mémorable, qui mit fin à la domination des moines teutoniques (— „Les chevaliers de la croix“, „Krzyżacy“) sur la côte baltique. Or, parmi ces alliés de Wladyslaw Jagiello, on constate la présence d'une troupe d'archers moldaves envoyés par Alexandre le Bon sous le commandement du spathaire Coman. Aussi, dans la partie droite du tableau, non loin de Jan Žižka, personnifiant l'esprit de liberté de la Bohême hussite (n'oublions pas dans l'occurrence l'origine tchèque de la famille Matejko) l'on voit un archer vêtu à la moldave, coiffé du typique bonnet de fourrure, ses bras vigoureux sortant de la «sarica» des paysans roumains et dirigeant sa flèche contre

¹⁴ Apud M. Ralea, *Portrete, cărți, idei*, București, EPLU, 1966, p. 218.

un combattant ennemi. Il est vraisemblable que le peintre, constamment préoccupé des recherches ethnographiques, ainsi qu'en témoignent les collections de son musée, dont les pièces proviennent non seulement de la Pologne, mais aussi du Sud-Est de l'Europe, s'était documenté „de visu“ pour conférer un aspect véridique à son personnage. Notons dans l'ensemble de l'iconologie de Matejko et de son code emblématique, ayant une portée idéologique évidente, cette image qui ne manque point d'assumer, selon notre opinion, la valeur d'un symbole. Placé au point de la convergence Bolintineanu-Matejko, il projette des lumières inédites sur toute une zone du paysage culturel des deux pays et sur une époque de renouveau de la pensée créatrice des Roumains et des Polonais au dernier tiers du XIX^e siècle.

DIMITRIE BOLINTINEANU ȘI JAN MATEJKO

(REZUMAT)

Coordonînd și analizînd tematica unor poeme de Dimitrie Bolintineanu, cu subiect oriental, cu pinze și acuarele realizate în Turcia de către pictorul polonez Jan Matejko (1838—1893), am formulat ipoteza că acesta din urmă s-a inspirat direct din substanța, din pitorescul, din conținutul ideatic al *Florilor Bosforului*. Relații de prietenie comune, încheiate în cadrul casei Gropler de la Istanbul, interesul pentru cultura orientală de colorit otoman, anumite opțiuni de ordin iconologic, ce s-ar putea sistematiza într-un cod al imaginilor cheie, vin să sprijine cvasi-certitudinea unor afinități spirituale, unor convergențe artistice ale celor doi creatori, care — fără a se cunoaște personal — s-au întîlnit pe planul liricii și al plastice într-o fecundă și autentică sinestezie. Totodată, eseul de față semnalează interesul manifestat de Matejko față de cultura materială românească, față de trecutul comun al Moldovei și Poloniei, față de alianța lor tradițională pe vremea Mușatinilor și Jagellonilor. O secvență sugestivă din ansamblul pinzei monumentale „Bătălia de la Grînwald“, pictată de Matejko în 1878, constituie, după opinia noastră, o mărturie grăitoare în această privință.

ARON COTRUȘ ȘI REVISTA „BANATUL”

de

ALEXANDRU RUJA

Aron Cotruș este unul din scriitorii importanți ai literaturii române. Dar opera sa, ca și biografia, nu au fost încă suficient cercetate și evaluate. Nu s-a cercetat și nu s-a stabilit rolul său ca director al revistei „Banatul” din Timișoara¹, revistă de mare importanță în epocă. Deși se știe că a lucrat ca redactor al ziarului „Românul” din Arad nu s-a cercetat încă această perioadă a activității sale. După cum despre faptul că Aron Cotruș a fost *inspector al teatrului* în Arad nu se știe încă nimic, deși a avut un rol important în organizarea teatrului în limba română după înfăptuirea Marii Uniri. Poet important, Aron Cotruș a fost un om de cultură cu activitate prodigioasă și valoroasă în domeniul presei, editării și răspândirii cărții, teatrului etc.

De altfel nici locul și importanța poetului în contextul literaturii române nu sînt suficient de clar fixate. În perioada postbelică prima și singura carte despre Aron Cotruș este *Resurecția unui poet — Aron Cotruș* de Ion Dodu Bălan (Editura Minerva, București, 1981, 237 p.) O parte din poezia sa a fost reeditată în Aron Cotruș *Versuri* (Editura Minerva, București 1978) — ediție îngrijită de Ovidiu Cotruș și Aurelia Rusu; și Aron Cotruș *Versuri* (Editura Minerva, București, 1985) care reproduce volumul anterior. În monografia realizată de I.D. Bălan la „Bibliografie”, secțiunea I B, „Versuri apărute în periodice” se citează unele poezii apărute în „Luceafărul”, „Ramuri”, „Gîndirea”, „Familia”, „Salonul literar”, „Românul”, dar nici o poezie publicată în revista „Banatul”. De altfel, colaborarea cu poezii a lui Aron Cotruș la diverse reviste este departe de a fi clarificată. Nu se cunoaște pentru marea majoritate a poeziilor în ce reviste au apărut prima oară. Așa se explică și de ce în nici una din cele două ediții de versuri nu este notată publicația în care a apărut mai întîi poezia.

Dintre aceste probleme, în studiul de față ne vom ocupa de Aron Cotruș și revista „Banatul”.

Începînd cu luna ianuarie a anului 1926 a apărut, la Timișoara, revista „Banatul”. De la primul număr (an. I, 1926, nr. 1 ianuarie) se precizează că „apare lunar sub auspiciile unui comitet”. Dintre cei douăzeci și unu de membri, amintesc pe Valeriu Braniște, Tiberiu Brediceanu,

¹ Vd. și articolul nostru „Aron Cotruș și revista „Banatul”, (în) „Orizont”, Timișoara, nr. 34/26 august 1988.

Sabin Drăgoi, Ing. Mardan, Victor Vâlcovici, oameni care au militat, și în continuare, pentru cultura Banatului. O sumară privire asupra componenței comitetului ar da seama despre condiția presei culturale (literare) în Timișoara epocii. Și ar fi instructivă (și informativă) pentru un studiu de sociologie a culturii. Introducerea în comitet a atîtor consuli, directori de mari întreprinderi, ofițeri și prelați s-a făcut și datorită sprijinului material pe care aceștia îl puteau oferi. Revista „Banatul” a însemnat o primă mare încercare de a sensibiliza cultural un oraș al negustorilor și marilor proprietari. Rolul ei de pionierat trebuie privit și din această perspectivă.

Încă din primul număr, în revista „Banatul” publică Lucian Blaga, Aron Cotruș, Sabin Drăgoi. Într-un editorial sînt schițate cîteva direcții ale drumului pe care-l intenționează revista. Într-o vreme care nu era „prielnică”, într-un oraș al negustorilor la care primau interesele materiale, cu dezinteres față de cultură, revista dorea, într-o deschidere spre național („... fără nici o intenție regionalistă”), să fie oglinda culturii din Banat. „Vremea în care trăim și-n care înființarea unei Societăți pe acțiuni stîrnește un ecou neasemănat mai mare, nu ne este prielnică. Dorim însă să ușurăm sarcina celor ce nu vor urma pe același drum și să le lăsăm pe vatra Culturii un tăciune cel puțin din acel foc ce-ar trebui să încălzească sufletul unei națiuni întregi.

Cu mijloacele de care dispunem, vrem să zugrăvim fizionomia ciudată și barocă — cum îi zice Domnul Blaga — a unui colț de Țară, unde se ciocnesc atîtea soiuri și se împleticesc atîtea culturi. Și aceasta o vrem fără nici o intenție regionalistă, cum s-ar părea după titlu și bineînțeles, dincolo de orice politică. Scopul nostru este numai să arătăm lumii cu degetul o piatră prețioasă ce împodobește coroana întregii Culturi românești.

Încetul cu încetul vom încerca să mergem mai departe... Cînd va dispărea neîncrederea și vom avea și alți colaboratori, decît bănațeni și cînd va dispărea și frica — care nu este rușinea noastră — că lumina ce dorim să închinăm Culturii nu va fi o lumină — la un nou mormînt...²

Din primul an de apariție revista „Banatul” are colaboratori prestigioși, scriitori (oameni de cultură) care vor însemna mult pentru literatura națională — Lucian Blaga, Aron Cotruș, Sabin Drăgoi, Franyo Zoltan (cu traduceri), Filaret Barbu, Doina Peteanu (scriitoarea Anișoara Odeanu). Apoi, Camil Petrescu, G. Călinescu, G. Bogdan-Duică, Emanoil Bucuța, Onisifor Ghibu, Al. Negură, Traian Lalescu, Ioachim Miloia — dînd revistei o largă deschidere spre național. Revista publică reproduceri după Aurel Ciupe, Romul Ladea, Iuliu Podlipny, Simionescu, Corneliu Liuba³.

Începînd cu nr. 2/1927 la conducerea revistei „Banatul” vine Aron Cotruș. Colaborator al revistei încă de la primul număr, Aron Cotruș ajunge directorul ei. Odată cu preluarea conducerii de către Aron Cotruș,

² „Banatul”, An. I, nr. 1, 1926, ianuarie, p. 1.

³ Numerele 1—7/1926 apar cu subtitlul „revistă ilustrată”. Numerele 8—12/1926 și nr. 1/1927 au subtitlul „revistă literară, artistică și socială”. Numerele 2—12³/1927 au subtitlul „revistă culturală”, iar numerele apărute în ianuarie—decembrie 1928 au subtitlul „revistă culturală, socială, economică”. Numărul 1/1930 are subtitlul „Revistă culturală”. Organ al „Asociației culturale din Banat”.

„Banatul“ devine „revistă culturală“⁴. Perioada cînd Cotruș se află la conducerea revistei este, se pare, cea mai prosperă din existența ei, avînd o largă răspîndire, în țară și străinătate, ajungînd pînă la românii de peste ocean.

Aron Cotruș este preocupat de îmbunătățirea continuă a calității materialelor care apăreau în revistă, atent la colaboratori, — unii tineri, dar de temeinică și solidă cultură —, de diversificarea revistei, pentru a interesa un public larg, dar întotdeauna sub semnul valorii culturale. Era preocupat de tipărirea revistei în „condiții europene“. În niște *Însemnări* (în „Banatul“, nr. 1/1928, p. 28), nesemnate, se precizează și acest motiv pentru care revista „Banatul“ s-a tipărit la Craiova. „Însemnările“ au fost redactate de Aron Cotruș, luînd în considerare și diversele domenii discutate care, necesitau o cultură vastă, pe care poetul o avea, precum și informații din presa străină, la îndemîna poetului, care știa mai multe limbi. Se precizează, între altele : „Începînd cu numărul de față (nr. 1/1928, n.n. A.R.) revista „Banatul“ se va imprima la Craiova, la marele Institut de arte grafice „Scrișul românesc“, care îl are ca director tehnic pe tînărul bănățean Virgil Molin, un mare meșter al artei grafice. Cauza imprimării la Craiova este lipsa în Timișoara a unui mare institut de arte grafice care să tipărească revista în *condiții europene* (n.n. A.R.) și pe un preț convenabil. Scumpetea tiparului din orașele bănățene ne-au forțat să căutăm adăpost la Institutul „Scrișul românesc“, care nu face speculă cu slova tipărită, dimpotrivă ni s-au făcut toate înlesnirile posibile“. În continuare se elogiază activitatea lui S.S. Moldovan „om de modestie dusă pînă la uitare de sine, de-o cultură întinsă, de-un entuziasm liniștit și statornic“, care a dat „Banatului românesc de după război, prima revistă românească“. Și Aron Cotruș continuă : „La temelia ei a stăruit rîvna de-a da Banatului românesc o revistă de mare ținută. Îl asigurăm pe d-l S.S. Moldovan că această rîvnă stăruie întreagă și în gîndul noului conducător“.

Nu de multe ori, în scurta perioadă cît a condus revista „Banatul“, Aron Cotruș a precizat obiectivele culturale ale revistei. Dar de fiecare dată le-a făcut cu claritate, accentuînd necesitatea culturii, rolul revistei în formarea și consolidarea unei culturi. Într-un „Cuvînt înainte“ („Banatul“, an. III nr. 2—3, februarie—martie 1928) se fac din nou precizări pri-

⁴ Pe pagina a II-a a primei coperti se consemnează : Director A. Cotruș („Banatul“, An. II, 1927, nr. 2, februarie). Cuprinsul acestui număr denotă o schimbare a revistei spre probleme culturale (literare) :

G. Bogdan-Duică : „Din trecutul Lugojului“.

A. Cotruș : „Strămoșesc pămînt“ (poezie).

Ion Montani : „Un tragic destin artistic“.

Dr. V. Birlea : „Talentul lui Grozăvescu“.

Filaret Barbu : „Cariera și personalitatea tenorului Grozăvescu“.

Al. Negură : „Primăvară“ (poezie).

G. Postelnicu : „Note și însemnări istorice“.

Județul Caraș

* * *

Sim. Sam. Moldovan : „Scrisoare către un român din America“.

Iuliu Moldovan : „Asanarea financiară“.

Un meloman : „O oră în societatea maestrului Enescu“.

Tiberiu Vuia : „Cora Irineu“.

Dr. N. Popovici : „De la un leagăn pînă la moarte“. Cronică mărunță.

Ilustrații : Grozăvescu în „Rigoletto“. A. Ciupe „Autoportret“ ; Victor Vlad „Proiect pentru Palatul administrativ din Oravița“ ; „Teatrul comunal din Oravița“.

vind drumul și orientarea revistei. Articolul este semnat „Comitetul“, dar, cred, că a fost redactat tot de Aron Cotruș. Se remarcă aci atenția acordată elementelor culturale de permanență, satului (care este o dominantă și în poezia lui Cotruș), spațiului bănățean (asupra căruia va fi discutat, desigur, îndelung și cu Blaga), ideea neaderenței la politica vreunui partid. Apoi este normal ca articole de asemenea factură să fie scrise de directorul revistei. De altfel în numărul următor se precizează într-o notă : „Membrii comitetului de redacție își semnează articolele. Conținutul articolelor lor nu angajează nici comitetul de redacție în întregime, nici pe directorul revistei“⁵. (s.n.A.R.). Probabil Aron Cotruș a scris acel „Cuvînt înainte“ pentru a preciza anumite puncte de vedere, iar „nota“, pentru a nu fi implicat în articolele politice ce vor apare în revistă. În „Cuvînt înainte“, după o inițială apreciere a începutului și a drumului parcurs pînă la acea dată, se arată ecoul revistei și legătura ei întremătoare cu cei mulți : „Ecoul ce ne-a venit, ca un prelung freamăt din adîncuri, din Graniță și din hotarele Mureșului, a fost mai mult decît o îmbărbătare. Un îndemn, o poruncă. Era sufletul vechi bănățesc, prins încă-n vraja amintirilor voievodale, de-o nobleță țărănească nealterată ce s-apropia, ca un flăcău de munte, proaspăt de vînturi și de soare, cu pași siguri și vinjoși, de marginea depravării improvizate. Jos, izvoarele erau limpezi. Cu gîndul la ele am continuat drumul cu perseverență. Și în trei ani n-am obosit. N-am obosit de-a spăla mocirla cu apele proaspete din aceste izvoare. Și nici acum, cînd simțim lipsa de-a ne lămuri din nou atitudinea, gîndul, nu ne îndeam de izbîndă. Am ajuns doar la o cotitură. Ne-am înmulțit și ne lărgim, ne amplificăm activitatea. Suntem mai mulți decît altădată în jurul „Banatului“ din toate partidele și dincolo de ele. Voim să reoglindim în coloanele revistei noastre și economia și politica din Banat. În afară de granițele și interesele partidelor care se bat între ele. Așa cum ar trebui să fie înspre binele întregii provincii. Scurt : noi încercăm să arătăm politica dezbrăcată de ideologiile unice și monopolizante, ca un fenomen social ce se desprinde din împrejurările, din lipsurile similare, care ar trebui, poate, să se impună în interes bănățesc, ca un imperativ și-n chip unic tuturor partidelor. Banatul — înainte de toate !“

Sînt amintite pregătirile comemorării lui Eftimie Murgu, se elogiază martirajul înaintașilor, fiind, de fapt, o problemă întîlnită frecvent și în lirica lui Aron Cotruș. „Și-n preajma serbărilor ce se pregătesc comemorării celui mai mare bănățean, lui Eftimie Murgu din Rudăria, această rîvnă a noastră se îmbogățește și se preface într-o pioasă recunoștință. Și-ntr-un nou îndemn. Morții mari, ca neînfrînți străjeri, își proiectează peste vremuri umbra vieții lor trecute ca un semn din străbuni. Ca un semn de îmbărbătare“.

Aron Cotruș a imprimat o amprentă personală revistei, cît timp a fost directorul ei, urmărind, în primul rînd, nivelul cultural, calitatea, deschiderea spre național și european. Cultura vastă a lui Aron Cotruș, valoarea poeziei sale, calitățile sale ca și conducător al revistei au fost nu numai sesizate, dar și apreciate (chiar cu un sentiment al respectului) de colaboratorii săi de la revistă, de alți oameni de cultură. Începînd cu numărul (compact) pe august—octombrie 1928 revista „Banatul“ apare ca

⁵ Comitetul de redacție era următorul : Șt. Ardelean, inginer ; Dr. Iuliu Belu ; C. Bojinca, avocat ; Dr. Al. Cimponieriu ; Lucian Costin, profesor ; Dr. med. Gh. Crăciun ; Dr. med. Nerva Drăgan ; Mihai Gașpar, protopop ; Dr. Cornel Grofșoreanu ; Grigore Ion ; Dr. Paraschiv Licarețiu ; Emil Mihai, profesor ; V. Vlad, inginer.

organ al Asociației Culturale din Banat, condusă de un comitet de redacție (care nu este specificat). Într-un „editorial” se fac aprecieri la activitatea lui Aron Cotruș, apreciindu-se că drumul revistei va fi cel fixat mai înainte de fostul ei director : „Asociația culturală din Banat, Secția Timișoara, a cumpărat revista „Banatul” de la dl. Aron Cotruș. Preocuparea unui organ de presă al A.C.B.-ului era o dorință veche a Comitetului. Ea a fost realizată acum cu multe sacrificii bănești. Cu atât mai simțite anul acesta când Secția Timișoara a A.C.B.-ului n-a primit nici o subvenție, motiv, pentru care nici n-a putut înregistra o activitate rodnică în anul 1928.

Aureola numelui lui Cotruș a lumina drumul acestei reviste, asigurându-i calitatea. Iar azi dinsul n-o părăsește. Continuă să colaboreze cu dragoste la perfecționarea trambulinei pe care a creat-o și care l-a lansat în înălțime (s.n.A.R.).

Drumul *Banatului* de aci înainte ?

A fost bine stabilit pînă acum : se va continua“. Poetul Cotruș era atît de cunoscut (și de popular), avînd un stil inconfundabil, încît și muncitorii tipografi considerau că poate apărea în revistă fără notarea numelui. Poeziile *Pătru Opincă* și *Ioan Roată* apar în revistă („*Banatul*“, an. III, 1928, nr. 8—9—10, august—octombrie, pp. 11—12, respectiv p. 25) fără menționarea numelui. Ioachim Miloia, care era redactor responsabil, notează, la *În loc de „Errată”*, această întîmplare hazlie, dar concludentă pentru popularitatea poeziei lui Aron Cotruș : „Poeziile *Pătru Opincă* și *Ioan Roată* sînt tipărite fără numele poetului. La corectură era totul în ordine : numele autorului la loc. Mare mi-a fost indignarea cînd am observat că în forma tipărită definitiv acesta lipsea ! Furios îl trag la răspundere pe tipograf :

— Bine domnule, cum ai putut să-mi faci una ca asta ?

Simpaticul Loris îmi răspunde liniștit :

— *Am șters numele ca să nu fac un lucru inutil. Nu cred să fie cineva care să nu recunoască de-o poștă în poeziile acestea pe Aron Cotruș. Iată de ce.* (s.n.A.R.).

— Se non è vero, è ben trovato“⁶.

În următorul număr („*Banatul*“, an. III, 1928, nr. 11—12, noiembrie—decembrie, p. 62) se anunță plecarea lui Aron Cotruș ca atașat de presă în Italia. („D-l Aron Cotruș a fost numit atașat de presă la Milano. Ce bine am fi reprezentați în străinătate, dacă peste tot am avea oameni conștienți ca d-sa“).

Colaborarea lui Aron Cotruș cu poezii la revista „*Banatul*” nu este deloc neglijabilă, dimpotrivă aici publică poezii valoroase, importante în contextul literaturii. Din poeziile publicate în această revistă cele mai multe au fost reluate în volume. Primele poezii publicate în „*Banatul*” sînt *Porumbiștile* și *Zadarnic* (An. I, nr. 1, 1926, ianuarie, pp. 5—6).

Ambele poezii sînt incluse în volumul *În robia lor* (1926). Imaginea porumbiștilor care se întind la infinit cuprind aceste simboluri ale dezlănțuirilor gigantice, ale ieșirilor largi, în marcă expresionistă :

Porumbiștile se-ntind la infinit, foșnind ...
În margine de drum m-opresc și le cuprind,
Cu ochi flămînzi, cu suflet numai jînd ...

Apropie-te, trup de plumb ! ...
Apropie-te de întîiul lujer de porumb,
Ca de-un copil ce ți-a adus o veste bună
Din țara ta străbună ...

⁶ „Dacă nu e adevărat, e bine găsit (ticluit)“.

Prin el, sub adierea cald-a vîntului,
Îți vorbește rodnicia veșnic-a pămîntului,
Care, fără strîmbătăți și viclesug,
Îți întinde pîrintește mina-i de belșug...

Trenurile devin simbolul mișcării, al trecerii, al schimbărilor de spații. Copilul „ulițarnic“, venit deci din lumea satului, un mediu conservator, simte impactul cu un alt spațiu. Poezia interiorizează meditația, disecînd-o mereu, pînă la o fațetă mai tristă, ușor pesimistă :

În neguri aleargă în șuierare prelungi
Trenuri ce nicicînd nu poți să le-ajungi, —
Gînduri ce nicicînd nu poți să le-alungi...

Și tu-n așteptare nu simți și nu vezi
Cum gara se-ngroapă în grele zăpezi,
În albe, și triste, și moarte zăpezi...

Un clopot în noapte răsună amarnic...
O, ce mai aștepți tu copil ulițarnic...
Totu-i zadarnic, zadarnic, zadarnic...

Mai publică în „*Banatul*“ poeziile : *Horia, Ion Codru, Ciung, Pătru Opincă, Ion Roată, Minerul, Cuvinte către țaran, Ai noștri sunt acești munți, În munți, Aicea suntem, Miine, Strămoșesc pămînt, Spre luptă toate sevele mă-ning*. Cînd a început să publice în „*Banatul*“, Aron Cotruș avea tipărite cîteva volume — *Poezii* (1911), *Sărbătoarea morții* (1915), *România* (1920), *Neguri albe* (1920), *Versuri* (1925), avea treizeci și cinci de ani, era în epoca maturității de creație. Lirica activistă, militantă, cea mai amplă și mai bogată din creația sa se întîlnește și în poeziile din „*Banatul*“ :

Spre luptă toate sevele mă-ning...

Ca un tînăr luptător pe ring
Răsar acolo unde luptele se-ning...

Pofte mari se nasc în mine și se sting,
Viața-mi pare pînză de paing,
Omul — fir de pipiring...
Și totuși vreau să lupt, să singerez, să înving...

Spre luptă toate sevele mă-ning...

De altfel și revista semnalează cu promptitudine volumele poetului. La rubrica *Cronici* din primul număr (An. I, 1926, nr. 1, pp. 50—51) se notează : „Între volumele de versuri amintim cel al poetului ardelean Aron Cotruș : „*Versuri*“ (Ed. *Sămănătorul*, Arad). Aceste cîteva versuri pe care le cităm vorbesc mai mult decît orice recomandatie :

„Cu haine și cu gînduri întinate,
Ostenit de așteptări și de păcate,
Eu mă opresc, șovăitor, pe-o clipă,
la intrările-ți neprietenești, obscure,
catedrala mea sălbatică — Pădure !

Cu ochii umezi la pămînt eu cad
Și lacrimile-amare svîntu-le,
cu haina ta duhovnice nomad.
vîntule, vîntule !”

Autorul rubricii semnează L. B. și este, desigur, Lucian Blaga, care publică în același număr articolul „*Barocul etnografiei românești*“. La această rubrică (și în același număr) au mai fost comentate pe scurt sau

semnalate : Emanoil Bucuța „Legătura roșie“, Cezar Petrescu „Omul din vis“, Felix Aderca „Omul descompus“, Ion Vinea „Tic-Tac“, Emil Isac „Cartea unui om“.

Într-un alt număr din „Banatul“ (an. I, 1926, nr. 4, p. 54) la rubrica „Efemeride“, într-o notă nesemnată (care, probabil, este scrisă tot de Lucian Blaga) se consemnează : „Zilele acestea a apărut un volum de versuri intitulat *În robia lor* și semnăt de cunoscutul și talentatul poet A. Cotruș. Poezie impresionistă — melancolică ca natura, dar lipsită de pesimism. Ritmul acestor poezii e foarte muzical și plăcut. *În robia lor* se prezintă sub o haină albă, ca un volum bine îngrijit — tipărit de tipografia „Cămin“ din Arad, într-o formă modernă și chiar luxoasă“. În „Banatul“ (an. III, nr. 6—7, iunie—iulie 1928, p. 39) la rubrica „Însemnări“ se notează : „Volumul de versuri *Miine* al directorului nostru, d-l A. Cotruș, a apărut zilele trecute la Craiova, va apărea în ediția a II-a, la Cluj, în editura excelentei reviste „Societatea de miine“, în primele zile ale lunii septembrie“.

Că între Aron Cotruș și Lucian Blaga s-a realizat o trainică prietenie literară este neîndoielnic. Și aceasta încă din școală, de pe băncile Liceului român „Andrei Șaguna“ din Brașov. Aron Cotruș era în clasele mai mari, cu lecturi serioase, împărtășind, mai tânărului Lucian Blaga o anumită direcție a lecturii, amândoi aspirând spre „substanțe și forme mai puțin uzate“. Faptul este recunoscut de Lucian Blaga în „Hronicul și cîntecul vîrstelor“ și informația este prețioasă, tânărul A. C. (numit în 1965, cînd a apărut „Hronicul“, numai cu inițiale) este, fără îndoială Aron Cotruș. „La Brașov, m-am împrietenit cu A. C., un tânăr cu profil goethean, cu vreo patru ani mai mare și cu vreo cîteva clase mai înaintat decît mine, elev și el la „Șaguna“ pe cale de a-și trece bacalaureatul. A. C. reușise să publice poezii prin diverse reviste, nu numai din Transilvania, ci și din „Țară“¹. În ciuda diferenței de clase, care contează mult la această vîrstă, amicitia se întetea. Cu A. C. discutam adesea de-ale literaturii. El mi-a atras luare-aminte asupra unor noi poeți români, ce mi se păreau călăuziți în primul rînd de frica locului comun. A. C. își procurase unele volume de-ale lor și-mi arăta în copie versuri de prin reviste, ce nu ajungeau pînă la Brașov. Astfel se trezeau în noi aspirații spre substanțe și forme mai puțin uzate decît acelea ce le puteam înțilni prin revistele ardelenene“⁷. Lucian Blaga a publicat frecvent în ziarul „Românul“ din Arad în perioada cît Aron Cotruș a fost redactor la această publicație.

Activitatea ca director al revistei „Banatul“ din Timișoara, articolele publicate aici (multe nesemnate), colaborarea cu poezii la această revistă, reprezintă un moment important în biografia lui Aron Cotruș.

Poeziile publicate în „Banatul“ sînt semnificative pentru lirica lui Aron Cotruș atît pe direcția liricii militante, sociale activiste, de meditație asupra condiției și destinului omului simplu, păstrător de pămînt și țară, cît și pe direcția unei lirici a dezlănțuirilor, a descătusării, a legăturii cu natura deschisă spre spații largi, într-o postură și atitudine modernă. Caracterul înnoitor al poeziei lui Aron Cotruș, forța lui de a se desprinde de epigonismul mimetic eminescian trebuie mai mult accentuate. Este, poate, înțitul poet român de la începutul secolului, care avea o vocație proprie.

Poeziile publicate de Aron Cotruș în revista „Banatul“ :

Porumbiștile, (în) „Banatul“, an. I, 1926, nr. 1, ianuarie, p. 5.

Zadarnic, (în) „Banatul“, an. I, 1926, nr. 1, ianuarie, p. 6.

⁷ Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. Ediție îngrijită și cuvînt înainte de George Ivașcu, Editura Tineretului, 1965, p. 105.

- Pe-aici a fost un codru uriaș, (în) „Banatul”, an. I, 1926, nr. 2, februarie, p. 8.
 Eu plec, (în) „Banatul”, an. I, 1926, nr. 5, mai, p. 20.
 În necunoscut, (în) „Banatul”, an. I, 1926, nr. 6—7, iunie—iulie, p. 38.
 Spre luptă toate sevele mă-nping, (în) „Banatul”, an. I, 1926, nr. 8—9, august—septembrie, p. 8.
 Strămoșesc pământ, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 2, februarie, pp. 5—6.
 Miine, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 3, martie, p. 3.
 Strigăt pentru depărtări, (în) „Banatul”, an. II, 1927, aprilie, nr. 4, pp. 3—5.
 M-aplec peste timp, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 18.
 Cruci, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 18.
 Cucul (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 18.
 Pom la răscruce, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 18.
 Voit-am, dirz, de-atâtea ori, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 19.
 Pîscul, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 19.
 Tu-Eu, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 5, mai, p. 19.
 Aicea suntem, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 6, iunie, pp. 4—5.
 Pe graniță, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 6, iunie, p. 6.
 Notă : Poezia va fi republicată în „Banatul”, an. V, 1930, nr. 1, ianuarie, p. 4.
 Ai noștri sunt acești munți, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 6, iunie, p. 7.
 În munți, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 7—8, iulie—august, p. 8.
 Robul, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 7—8, iulie—august, p. 9.
 Cu gândul departe, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 9, septembrie, p. 3.
 Urmele mele se pierd, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 9, septembrie, p. 4.
 București, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 9, septembrie, p. 5.
 România, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 10, august, p. 7.
 Pe culme, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 10, august, p. 7.
 Ereul, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 10, august, p. 7.
 Cuvinte către țăran, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 11, noiembrie, pp. 7—8.
 Minerul, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 11, noiembrie, p. 9.
 Pleacă paharnic, (în) „Banatul”, an. II, 1927, nr. 12, decembrie, p. 4.
 Pe-o străveche cronică, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 1, ianuarie, p. 7.
 De veacuri : nicovală, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 2—3, februarie—martie, p. 3.
 Ion Codru, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 4, aprilie, p. 11.
 Chung, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 4, aprilie, p. 11.
 Horia, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 5, mai, pp. 3—4.
 Pătru Opincă, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 8—9—10, august—septembrie—octombrie, p. 11—12.
 Ion Roată, (în) „Banatul”, an. III, 1928, nr. 8—9—10, august—septembrie—octombrie, p. 25.

ARON COTRUȘ ET LA REVUE „BANATUL”

(RÉSUMÉ)

L'article apporte de nouvelles données sur Aron Cotruș, poète de grand mérite et homme de culture ayant déployé une activité prodigieuse dans le domaine de la presse, dans l'édition et la diffusion des livres, ainsi que dans le domaine du théâtre.

La revue „Banatul” a paru à Timișoara à partir de janvier 1926. Dès sa première année d'existence, la revue a eu des collaborateurs de prestige, écrivains, hommes de culture, qui allaient avoir une contribution importante au développement de la littérature nationale. Collaborateur de la revue depuis son premier numéro, Aron Cotruș, en est bientôt devenu le directeur (depuis le n° 2, en 1927), et il l'a été jusqu'en 1928, lorsqu'il a été nommé attaché de presse à Milan. Une fois la direction assurée par Aron Cotruș, „Banatul” est devenu une revue „culturelle”. La période où Aron Cotruș s'est trouvé à la tête de sa rédaction a été, paraît-il, l'époque la plus prospère dans l'existence de la revue, qui a connu alors une grande diffusion dans le pays aussi bien qu'à l'étranger.

On présente le programme de la revue sous la direction d'Aron Cotruș et l'on identifie plusieurs articles, qui ne portent pas de signature, comme appartenant au directeur de la revue. On établit également la liste complète des poésies qu'Aron Cotruș a fait paraître dans la revue „Banatul”.

ROM. AGRU (SOARTA UNUI CUVÎNT)

de

V. FRĂȚILA

Agru, s.n. (<lat. *ager*, -um), întrebuințat destul de frecvent în textele noastre vechi bisericești¹ cu sensul de „țarină, ogor, arătură, cîmp, holdă, ținut”: *Prețurile lucrătorilor celor care au lucrat agrele noastre (Codicele Voronețean, 132)*², *Semănară agre și răsădără vii* (Coresi, *Psaltirea*, 306)³, *Muștari ce luo omul și semănă în agrul lui* (Coresi), după DA, de unde am extras și exemplele de mai sus, s-a păstrat pe alocurea în popor, în limba literară fiind neologism. Din limba literară, în DA, se dau două citate, primul din Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la români*, 383: „Econômii... încunjurînd agrul, îl afumă cu riză, spre a fi ferit de rele, iar celălalt din Titu Maiorescu, *Critice*, III, 109: „Cestiunea agrului public... se agită pentru ultima oară la 122 înainte de Ch. de Sempromius Gracchus”. Pentru a ilustra păstrarea termenului în graiurile populare, DA înserează următorul text din B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, 532, primit de savantul român de la parohul Liviu Iancu din Visag, jud. Caraș-Severin, ca răspuns la *Ches-tionarul* său și în care *agru* are și sensul de „strat deasupra, stratul de la suprafața terenului”: „Alături cu „ogor” și „arătură”, se aude ici-colo zicîndu-se și *agru*; *agru* mai înscamnă încă pe la noi „un strat deasupra”.

În HEM (ediția Brâncuș, p. 383), pentru limba veche, *agru* este ilustrat cu mai multe exemple dintr-un manuscris rămas de la Radu din Mănăcești și datat în 1547: „semănă bună sămînță spre agrul lui...”, „semănași spre agrul tău...”, „semănă întru agrul lui”, „cine seamănă cea sămînță bună iaste fiul omenesc”, „e agrul iaste lumea...”⁴ și din Noul Testament de la Bălgrad, 1648: „...asămănată

¹ După Claudia Tudose (*Lexicul de bază în secolul al XVI-lea*, SCL, XVI, 1965, p. 651), cuvîntul făcea parte din vocabularul fundamental al dacoromânei din secolul al XVI-lea, ocupînd rangul 379.

² În *Codicele Voronețean*, cuvîntul apare la fila 66 verso, rîndul 1. Vezi facsimilul în ediția îngrijită de Mariana Costinescu și apărută în Editura Minerva în 1981. În aceeași ediție, în textul transliterat, termenul apare la p. 177.

³ La Coresi, termenul este atestat în *Psaltirile* din 1570 și din 1589, precum și în *Psaltirea slavo-română* din 1577 (vezi Coresi, *Psaltirea slavo-română* (1577) în comparație cu *psaltirile coresiene din 1570 și din 1589. Text stabilit. Introducere și Indice* de Stela Toma, București, EA, 1976). În ediția îngrijită de Stela Toma, cuvîntul apare la p. 462.

⁴ *Evangheliarul* lui Radu de la Mănăcești pare să fie o copie după *Tetraevanghelul român* (1561) al lui Coresi (vezi Florica Dimitrescu, *Asupra raportului dintre Tetraevanghelul lui Coresi și Evangheliarul lui Radu de la Mănăcești*, în Florica Dimitrescu, *Contribuții la istoria limbii române vechi*, București, EDP, 1973, p. 73—86; vezi și Mariana Costinescu, *Introducere la Codicele Voronețean*, p. 36). Printre argumentele aduse de Florica Dimitrescu în favoarea aserțiunii că *Evangheliarul* lui Radu de la Mănăcești este o copie după *Tetraevangheliarul* lui Coresi se înscrie și cazul cuvîntului АРРЖУАУН de la 28/11, în context: *pilda plëveei agrului*, pentru *pilda plëveei agrului*. Radu a copiat în acest caz exact, deși cu două rînduri mai jos, apare în ambele texte, corect termenul *agru*: *agru iaste lumă*.

Agru apare în *Crestomația seav Analecte literare din cărțile mai vechi și noue romanesce, tipărite și manuscrise, începîndu de la secolul XVI pana la alv XIX, cu noțiia literară adunate și alese* de Tim. Cipariu, Blasiu, MDCCCLVIII, p. 2: „(Zise Domnului). Podoabă iaste împărăția cerului grăunțului lui de muștari. Ce luo omul și seamănă întru agrul lui [...]. Atunce lăsă gloatele și vine în casă Is [us]. Și apropiare [-] se cătră elu urenicii lui și grăiră. Spune noao pilda plëveei a grîului [-] (ege) = citește *agru*ului]. El răspunse zise lor. Cine seamănă cea sămînță iaste fiul omenescu.

E agrul iaste lumă” (Vezi și Timotei Cipariu, *Opere*, I, ediție îngrijită de Carmen-Gabriela Pamfil, București, EA, 1987, p. 295—296). Textul reprodus de Cipariu în *Crestomația* sa este extras dintr-un *Tetraevanghel* (din care lipsește foaia de titlu), „tipărită precum se pare, la Brașiov înainte de a. 1580, în fol. fora paginatură, în 30 quaterniuni”.

îaste împărăția ceriurelor grăunțului de muștarîi carele-l ia omul și-l samănd în a grul lui (scholia marginală : holda) și mai jos : „... spune noao pîlda neghinelor cei holde. Iară elu răspușe, zise lor: cela ce samănd sămînța bună iaste fiulul ome-nescu iară a grul iaste lumea”⁵, precum și dintr-un text din secolul al XVII-lea, un codice manuscris miscelaneu, aflat la Biserica Sfîntul Nicolae din Brașov : „mêrse cu soacră-sa în Vithléemu în vremea seceratului și eși la a grele lui Vozu să stringă spice...”.

În dacoromâna veche, *agru* mai este atestat în *Psaltirea Scheiană*, în *Psaltirea Voronețeană*⁶ și în *Mardarie Cozianul*, *Lexiconul slavo-român și tilcuirea numelor* din 1649, publicat de Grigore Crețu, București, 1900 : „Braz(d)na. Țarina, *agru*”, 113⁷.

După Hădeu (*op. cit.*, p. 383), *agru* mai circula la data cînd își redacta monu-mentalul său dicționar, în afară de Banat, în Oltenia, prin Gorj, cu sensul de „*champ cultivé*”, fără ca învățatul român să indice vreo sursă.

CDDE, nr. 22, după ce arată că *agru* s-a întrebuițat în româna veche (=daco-româna veche) și în Banat cu sensul de „*champ cultivé*”, menționează că termenul, sub formele *agru*, *agur*, *agor*, însemnînd „*produit de la terre, récolte*”, se păstrează în județele Mehedinți și Gorj, de asemenea, fără să indice vreun izvor.

Presupunem că informația i se datorează lui Densusianu, care, probabil, cu-noștea termenul *agru* din cercetările sale de teren în Gorj și Mehedinți. Cf. cursul de *Filologie romanică. Dialectologia*, multiplicat după notițele studenților, ținut de Densusianu în anul universitar 1905—1906 (în special, lecția din 5 mai 1906) unde citim : „Dl. Densusianu, din cercetări proprii afirmă că în partea muntoasă a Gor-jului, păstrarea labialelor e un fenomen general [...]”. „Trecem acum la regiunea Mehedinților studiată de dl. Densusianu” (p. 194)⁸.

CADE, după ce arată că termenul s-a întrebuițat în limba veche (fapt marcat de semnul grafic ʃ) indică aria de întrebuițare și sensurile lui *agru* : „Băn. Olten. Loc de arat, arătură, țarină. / Băn. Strat deasupra (HAȘD.) / Olten. Rodul pămîntului, recoltă”, după care indică și etimonul : lat. *ager*, *agrum*⁹.

⁵ Vezi și *Noul Testament* reeditat după 340 de ani din inițiativa și purtarea de grijă a preasfințitului Emilian episcop al Alba-Iuliei, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Alba Iuliei, 1988, p. 142—143 și facsimilele de la p. 746.

⁶ Vezi O. Densusianu, *Istoria limbii române, II*, București, EȘ, 1961, p. 313 (edi-ție îngrijită de Jacques Byck), Al. Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea*, ed. a II-a, EȘE, 1978, p. 592, Mariana Costinescu, *Codicele Voronețean*, *Introducere*, p. 36 și 177.

⁷ Vezi Mariana Costinescu, Magdalena Georgescu, Florentina Zgraon, *Dicțio-narul limbii române literare vechi (1640—1780). Termeni regionali*, București, EȘE, 1987, p. 45.

⁸ Vezi și „Buletinul Societății Filologice”, I, 1905, nr. 2, *Procesele-verbale ale șe-dințelor*. În ședința din 14 noiembrie, Densusianu a prezentat comunicarea *Cercetări asupra dialectelor noastre*. Din procesul-verbal al ședinței aflăm că, în vara anului 1905, Densusianu a făcut anchete în Mehedinți în vederea alcătuirii unei monografii lingvistice a acestui județ, „pe care o va tipări în curînd în publicațiunile Societății” (p. 1), monografie rămasă în stadiu de proiect. Din același proces-verbal mai aflăm că „în limba din Mehedinți s-au păstrat forme latine însemnate și arhaisme care ne duc la limba textelor din secolul al XVI-lea și al XVII-lea” (p. 1), arhaisme printre care s-ar putea număra și *agru*.

⁹ Termenul mai apare în următoarele lucrări lexicografice : A.T. Laurian și I.C. Massimu, *Dicționarul limbei romane*, București, 1871, p. 43 fiind glosat „*locu de aratu, pămîntu arabile*”; Ion Gheție, *Dicționar român-maghiar pentru școală și privați. Român — magyar szótár. Iskolai és magánhasználatra*, Budapesta, 1896, p. 12 ; „*agru, szántóföld, szántó*”, adică „arătură, țarină, ogor” ; H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, I, 1903, care după ce arată că termenul se întrebuițează în limba veche (secolele al XVI-lea și al XVII-lea) menționează și păstrarea lui în aromână ; Sextil Pușcariu, *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache. I. Lateinisches Ele-ment mit Berücksichtigung aller romanischen Sprache*, Heidelberg, 1905, p. 5, „*agru* [ar.mgl.~] „*Ackerfeld*” <AGER, AGRUM ; August Scriban, *Dicționarul limbii româ-nești* (Etimologii, înțelegeri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme), Edițiunea întâia, Iași, Institutul de arte grafice „Presa bună”, 1939, p. 80.

Al. Ciorănescu, *Diccionario etimológico rumano*. Universidad de Laguna, Tenerife, 1958—1966, consideră că termenul s-a păstrat în Transilvania, fără să dea vreo atestare din această regiune.

Menționăm însă că existența lui în această regiune într-o epocă mai veche este neîndoieabilă, după cum o dovedește toponimul **Valea Agrilor** din Săcel, înregistrat de G. Giuglea și V. Țăra în *Toponimele românești din Munții Apuseni* (Băișoara, Săcel, Muntele Săcelului), AUT, IV, 1966, p. 202, 217.

Lingvistul român arată, totodată, că după dispariția din uzul general, cuvântul a fost reînviat prin neologismul identic, reprezentat și prin numeroase forme derivate și compuse: *agrar, agricol, agricultură, agronomie* etc.

Recent, cuvântul l-am găsit notat în colecția de basme a lui Ioan Micu Moldovan, *Povești populare din Transilvania culese prin elevii școlilor din Blaj* (1863—1878), București, Editura Minerva (ediție îngrijită de Ion Cuceu și Maria Cuceu). **Agru** apare în *Legenda păianjenului*, culeasă în 1865, din localitatea Pețelca, jud. Alba de Georgiu Ciortea, pe atunci elev în clasa a V-a gimnazială la Blaj: „*Dară fiindcă tatăl său era un om sărac, n-a avut oi și agru ca să aibă lână și cîneapă*” (I. M. Moldovan, *op. cit.*, p. 107). Nu putem ști dacă la data culegerii legendei, **agru**, mai era viu la Pețelca sau dacă termenul era neologic în limba „studentului” blăjean. Dar pe la mijlocul secolului al XIX-lea, chiar dacă ar mai fi circulat prin Transilvania, **agru** trebuie să fi avut o existență destul de precară. Ne îndeamnă să presupunem acest lucru faptul că Timotei Cipariu, căruia termenul îi era cunoscut din aronmână (din dialectul moeso-român, cum spune el) prin intermediul *Protopiriei* lui Th. A. Cavallioti, apărută la Veneția în 1770 (de fapt din reproducerea după J. Thunmann, *Untersuchungen über die Geschichte der östlichen europäischen Völker*, Leipzig, 1774) și al gramaticii lui M. C. Bioagi (*Gramatica românească sau macedonovlahică*, apărută la Viena în 1813) afirmă că la noi, adică la dacoromâni, cuvântul apare în cărțile vechi fără să facă vreo referire și la situația contemporană lui, cum a făcut-o, de exemplu, în cazul lui *lau* (< lat. *lavo*), despre care spune că circula și la noi însă mai rar¹⁰. **Agru** este inclus de Cipariu într-o listă de termeni pe care dacoromâna i-ar fi pierdut. Dar printre aceștia se află și alții ca *arină, cătin, învești, viptu* care s-au păstrat în dacoromână pe arii mai restrinse și care, cu siguranță, i-au fost cunoscuți și lui Cipariu, unii dintre ei fiind incluși și în *Lexiconul de la Buda*¹¹, iar alții circulând și azi în graiul de pe Tîrnave¹².

Astăzi dispunem și de alte atestări ale termenului în dacoromână.

Din Banat a fost notat în secolul al XVII-lea de Mihail Halici (tatăl) în *Anonymus Caransebiensis*: **Agru. Ager**. La sfîrșitul secolului trecut, tot în Banat, l-a consemnat Simion Mangiuca în *Cincizeci de etimologii de cuvinte bănățenești, de origine romană care nu sînt introduse în dicționare*, în revista „Familia”, an XX, 1884, nr. 6—10 cu sensul „pămînt de lucrat, de cultivat”, sens ilustrat de el într-un scurt context. Acest griu e din **agru** meu, domnule, nu e cumpărat spre țirgovină. Aceste poame sînt din **agru** meu¹³. Cu sensul „pămînt”, **agur, agru** a fost notat și de Romul S. Molin, *Din graiul bănățenilor*, glosar publicat în „Noua revistă română”, București, 1910, vol. VII nr. 13—14, p. 191—196: „**Agur Agru**, s. = Pămînt: *Am bucate din agru* meu” (p. 191). Avînd înțelesul de „pămînt cultivat; ogor, țarină”, termenul mai apare și în lucrarea *Românii din Banat*, ed. a II-a, Craiova, 1932, p. 29 a aceluiași Romul S. Molin unde citim: „*vinul, de care bănățeanul are totdeauna, din „agru” său propriu*”. De curînd, de la Șipet, com. Tormac, jud. Timiș, **agru** „pămînt cultivat, teren destinat agriculturii” a fost comunicat autorilor *Dicționarului subdialectului bănățean* de Dămășchin Mană și Pătru lu Petrești, cei doi corespondenți glosînd termenul „proprietate de teren agrar, moșie pînă la 1940”, reproducînd și un context ilustrativ: „*O băgat oile în agru* meu”¹⁴.

¹⁰ Vezi Timotei Cipariu, *Principie de limbă și de scriptură*, Blaj, 1866, în Timotei Cipariu, *Opere*, I, București, EA, 1987, p. 41.

¹¹ Vezi o listă a acestora la Vasile D. Țăra, *Termeni regionali de origine latină în Lexiconul de la Buda*, în *Studii de dialectologie*, Timișoara, 1984, p. 357—380.

¹² Vezi Vasile Frățilă, *Probleme speciale de dialectologie. Graiul de pe valea inferioară a Tîrnavelor*, Timișoara, 1982, p. 196—198.

¹³ Vezi și Doina Babeu, *Contribuția lui Simon Manguca la cercetarea etimologică a vocabularului românesc*, în *Caietul cercului de studii*, IV/2, 1986, p. 10.

¹⁴ Vezi fișierul *Dicționarului subdialectului bănățean* precum și vol. I, p. 140, din aceeași operă, redactat de Sergiu Drincu și apărut la Tipografia Universității din Timișoara în 1985.

Cîndva termenul a fost cunoscut și prin Ialomița (și probabil pe întreaga arie a dacoromânei) cum o dovedește toponimul *Valea Agrilor*, din fosta plasă Ialomița—Balta, vale aflată pe teritoriul satelor Stelnița și Maltezi din apropiere de Fetești¹⁹.

Ager, *agri*, s.m. care în latină însemna: 1. „ogor, țarină, pămînt (cultivabil)”: ~*fructuosus* CICERO pămînt productiv, *agrum colere* a cultiva pămîntul, ~*paternus et avitus* CICERO țară părintească și strămoșească; 2. (frecvent la plural) „țară” (opus lui „oraș”): *permulti et ex urbe et ex agris se in illa castra conferunt* CICERO foarte mulți înși din oraș și de la țară se duc în acea tabără; 3. „teritoriu, domeniu, ținut”: ~*Campanus* CICERO ținutul Campaniei, *fundum habet in agro Thurino* CICERO o bucată de pămînt în ținutul Thurinum, ~*publicus*=domeniu de stat (provenit din teritoriile cucerite); 4. (în agrimensură): *in agrum* în adîncime, (opus lui *in fronte* = în lățime) HORATIU¹⁶, devenit neutru ca și în dacoromână, este moștenit de două din dialectele românești sud-dunărene: aromân și meglenoromân.

În aromână sînt consemnate două variante: *agru*, s.n. cu p.. *agre* „țarină”, „*champ labouré*: *boil'i* fac *agru* (boii... ară), *di nî-si dîsîră ôlle tu agru*

(de mi se duseră oile în holdă), *cânda l'i-micără agrulu puil'i* (parcă păsările i-au mîncat ogorul într-ait e de amărît, parcă i s-au înecat corăbiile) și *agur*¹⁷, s.n., pl. *agăre* (< *agire* < *agure*) „țarină”, „*champ labouré*”, articulat *aguru* < *agurlu*: *păplu li și țigările căma gîne dicît mine* (bunicul știe țarinile mai bine decît mine)¹⁸.

Făcînd parte din vocabularul fundamental al aromânei¹⁹, *agru* are o frecvență destul de mare în dialectul celei mai numeroase populații românești sud-dunărene, după cum se poate constata din basmele culese de Pericle Papahagi²⁰, din care re-
producem mai jos:

„Ma dusi el a doua zi la *agru*” (p. 54).

„Na! și bărbatu-su di la *agru* seara” (p. 55);

„Feațîră ligătura, i s-lu dispoal'e di muli, i si-l' l'a tut țe-ari preftul i muli, viptu, *agri*, tut” (p. 101);

„Nă quă tată-su dusi la *agru*, s-ară. Muma-l' cripă ș-căñisea, că no-ari cu cari s-l'i pitreacă prîndul la *agru*. Țeațîrli, mă ș-avđi mă-sa i'u cripă tră ahîntu lucru, ar-sări și-l' đisi:

— Țe crek, mamă? Lo aduc io prîndul la *agru* [...] ncarcă tot țe-a i tră la *agru* pri gumar ș-lo aduc io”.

„Nq qarq kum l-avigl'a kali ningi un *agru* ka di Icani, ka di kurmari, s-teasi, si-l koakq un okl'u di somnu. Kal'i atumtsea intrarq tu *agru*” (p. 135—136);

„Citřă mirindi, cum apîrni s-avreaqă, s-acățară di *agru*. Al Țeațîri l'-intră: s-facă și nis *agru*! „Nu h'il'u, că h'ii nîc” il' đîțea tată-su, nis: „nu i vai fac ș-io *agru*!”. Se-nduplică tată-su ș l-oalăsă s-ară” (p. 117).

„Tu oara țea intră tu udae cîmile ș-cătușa. „El' acată di lu'ntreabă ca di diparti, țe păți di sta acși minduit, canda-l' măcară *agurlu* puil'i” (p. 69).

CDDE, nr. 22, înserează pentru dialectul aromân și derivatul *agriște* „păturage”, pe care însă DDA nu-l înregistrează. Derivatul de mai sus nu este preluat nici de

¹⁵ Vezi *Marele dicționar geografic al României*, alcătuit și prelucrat după dicționarele parțiale pe județe de George Ican Lahovari, vol. I, București, 1898, p. 30.

¹⁶ Vezi G. Guțu, *Dicționar latin-român*, București, ESE, 1983, p. 57.

¹⁷ Varianta *ăgur* este atestată și pentru dialectul dacoromân de V. Vircol, *Din graiul popular al județului Mehedinți*, în „Noua revistă română”, vol. VIII, 1910, nr. 6, p. 84, cu sensul „pămînt; bucată”, deci „teren cultivat”, ilustrat de exemplificările contextuale: „N-am io în *aguru* meu nîm:c, am muncit io în *aguru* meu și tu bagi vitele-n iel”, și de Romul S. Molin, *Din graiul băndătenilor*, ibidem, 1910, vol. VIII, nr. 13--14, p. 191 (vezi supra, precum și *Dicționarul subdialectului băndățean*, I, p. 140).

¹⁸ Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân general și etimologic*, ed. a II-a, București, EA, 1974, p. 116—117.

¹⁹ Vezi, I. Coteanu, *Premise pentru stabilirea vocabularului străromâniei*, SCL, XVI, 1965, nr. 5, p. 85.

²⁰ Pericle Papahagi, *Basme aromâne și glosar*, București, 1905.

DA și nici de REW²¹ nr. 276, s.v. *ager* „Acker“, „Feld“. El este preluat însă de Rosetti, ILR, p. 332.

Giorge Pascu (*Dictionnaire étymologique macédo-roumaine. I. Les éléments latins et romans*, Iași, 1925) înregistrează după Dalametra²² și compusul *δγαιρυ*, pl. *δγαιρυ*! „ligne de démarcation entre deux champs cultivés“ (< *δρα* + *αγρυ*), pe care Tache Papahagi, DDA, îl consideră provenind direct din gr. *δουαρυον* „deux champs“ (DDA s.v. *δγαιρυ* p. 513).

În dialectul meglenoromân, *agru*, s.n. pl. *agri* (< *agre*) are sensul de „ogor, țarină“. Th. Capidan, *Meglenoromânii*, III, p. 9²³, îl dă în următoarele contexte extrase de el din volumul al II-lea al monografiei sale cu același nume²⁴: *Și dustră la agru Aram un agru*. Cuvîntul apare și în două toponime compuse: *Agri-Dumtse* și *Agri-lă-laică*, nume de locuri din apropierea satului Huma, comunicate savantului aromân de Tașcu Papatanase, originar din Huma.

Recent, termenul meglenoromân l-am găsit consemnat în basmul *Geamfichia și cei nouă frați*, cules în 1960 de la Zloici Dionisie, în vîrstă de 72 de ani, din Liumnița, de Cristea Sandu Timoc și publicat în volumul *Povești populare românești*, București, Editura Minerva, 1988. Basmul acesta ca și *Cerbul fermecat* (p. 45—48), *Moara lui Șerban* (p. 272—275) și *snoava Păcală și taica popa* (p. 291—293) culese toate de la același informator sînt transpunerii în dacoromână în care „s-au strecurat“ și o serie de termeni și forme meglenoromâne, din păcate, unele redată astfel încît în „dosul“ lor nu se mai pot recunoaște decît cu foarte mare dificultate formele autentice²⁵.

Dăm în continuare contextele în care apar cele patru atestări ale lui *agru* în cartea lui Cristea Sandu Timoc:

„Cînd frații lui erau plecați, unii la *agri*, alții la vinuri²⁶ la lucru, puse pe Geamfichia pe cal și plecară amîndoi în Grada Limonia unde o lăasă pe soru-sa la o casă mare, unde trăia un flăcău chipeș și voinic nevoie mare, dar care se omora după Geamfichia, fiindcă și ea era chipeșă și frumoasă“ (p. 54).

Tot mergînd ei au a'uns la *agrite* lor și cînd fata le văzu pîrloază²⁷ întrebă:

„— Frate dragă, de ce toate *agrite* noastre so pîrloază“ (p. 55)²⁸.

„— Soră dragă, eu cînd te-am dat pe tine fără să întreb frații a intrat cearta între noi și case făceam. Am lăsat atunci *agrite* și vinurile la o parte“ (p. 55).

²¹ După REW (= W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, ed. a IV-a, Heidelberg, 1968), lat. *ager* este continuat în afară de rom. *agru* de numeroase limbi și dialecte romanice: bergam. *ager* aven. *agro*, afrz. *aire* „Adelhorst“, „Nest“, „Herkunft“, „Art“, prov. *agre* „Nest“, „Familie“, „Herkunft“, mallork. *agre* „Feld, das ohne Beabietung Früchte trägt“, „Ort, wo das Wild sich einfindet“, „Gewohnheit“, kat. „Gewohnheit“, asp. *ero*, galiz. *agro* „umgrenztes Grundstück“, *agra* „Acker“. Vitalitatea lui (într-o epocă mai veche sau mai nouă) în unele limbi romanice este atestată de o serie de derivate ca: valsass. *agron* „Alpe“, prov. *agreira* „Zehnten“, asard. *terras de agrile* „bebaubares Land“ sau compuse precum: afrz. *de bon aire* „von guter Art“, nfr. *débonnaire* „gutnützig“.

²² I. Dalametra, *Dicționar macedo-român*, București, 1903.

²³ Th. Capidan, *Meglenoromânii III. Dicționar meglenoromân*, București, Academia Română Studii și cercetări, VII, f. an.

²⁴ Th. Capidan, *Meglenoromânii II. Literatura populară la meglenoromâni*, București, 1923.

²⁵ În același an, de la un alt informator din Liumnița, Marica Dumitru, 65 de ani, Cristea Sandu Timoc culege și piesele: *Împăratul cu doi feciori* (p. 28—31), *Trei flăcăi săraci* (p. 194—195), *Împăratul îngrijorat* (p. 242—245), *Gîngărașul* (p. 253—255) și *Împăratul Constantin cel Mare* (p. 348—350).

²⁶ Citește *viînuri* (pl. lui *viîe* „vie“ < lat. *vinea*) cf. *Un pădar... vegl'a viînurli* „un păzitor... păzea vile“, la Capidan, *Meglenoromânii III*, p. 215.

²⁷ Cf. megl. *parloagă*, s.f. cu pl. probabil, *parloazi*, pămînt nelucrat de 5—6 ani (< v. sl. *prělozŭ*), la Capidan, *Meglenoromânii III*, p. 215.

²⁸ Citește *sa sau sîn parloazi* „sînt pîrloage“. Cf. megl. *sa pers.* 3 pl. a verbului *iri* „a fi“ la Capidan, *Meglenoromânii I. Istoria și graiul lor*, București, 1925, p. 171—172. *Sa* < bg. *să*, iar *sîn* < *sânt* (< lat. *sintunt*). Vezi și Capidan, *Meglenoromânii III*, s.v. *sam* „sînt“ (p. 255—256).

Termen panromanice²⁹, lat. *ager*, devenit în română *agru*, considerat printre cî-vintele de origine latină cu cea mai mare frecvență în romana comună³⁰ și continuat de toate dialectele românești (ar., mglr., dr. *agru*) cu excepția celui istroromân, pierde teren în dacoromână, unde a fost exilat la periferia vocabularului din cauza concurenței pe care i-au făcut-o *cîmp* (<lat. *campus*) și alte sinonime: *ogor*, *țarină*, *holdă*. Ieșirea din uz a dr. *agru* ne-o putem explica și prin faptul că, în romanitatea orientală, lat. *ager* nu a mai dobîndit o serie de sensuri pe care le-au continuat sau le-au dezvoltat limbile romanice apusene ca: „ținut, regiune“, de unde apoi „loc pe care o plantă crește în număr mare“, „loc unde se găsește în număr mare o specie de animale“, „patria unui animal“, „patria unui om“, „locul favorit al omului“, „obicei, instinct“, „semne caracteristice“ și care au dus la consolidarea poziției lui în limbile romanice surori³¹. Româna a păstrat doar sensul fundamental al lat. *ager*, acela de „ogor“, „țarină“, „cîmp cultivat“, deoarece „ruptă devreme de restul Romaniei, [ea] nu a mai luat parte la inovațiunile de limbă ale limbilor romanice de vest, care mult timp au format și formează în parte și astăzi — o grupă lingvistică continuativă“³².

Termenul dacoromân (varianta sa cultă) a fost revigorat prin neologismul cu formă identică — *agru* —, ca și prin mulțimea vlăstarelor pornite de la el și pătrunse la noi prin limbile romanice (multe din ele formate cu *agro-* [varianta *agri-*] element prim de compunere savantă cu semnificația „agricol“, „de agricultură“)³³.

În loc de concluzii.

1. Lat. *ager*, *agri*, s.m., termen polisemantic, însemnînd printre altele, „ogor“, „țarină“, „pămînt (cultivabil)“, (frecvent la plural) „țară“ (opus lui oraș), „teritoriu, domeniu, ținut“ a fost moștenit în toate limbile romanice, inclusiv în română, unde a trecut la genul neutru: *agru*, pl. *agre*.

2. Termen specific străromânei, *agru* s-a păstrat în trei dintre dialectele românești: aromân, meglenoromân și dacoromân, dispărînd fără urmă din idiomul populației românești cu cel mai mic număr de vorbitori: istroromâna.

3. În afara formei fonetice cu evoluție normală: *agru* (<lat. *agrum*) aromâna cunoaște și varianta *ăgur*. *Ăgur* apare și în dacoromână unde s-a înregistrat și o altă variantă: *ăgor*. Forma *ăgur* se explică prin epenteza lui *u* în grupul consonantic *gr*, fenomen specific grupurilor consonantice aromânești (mai ales graiului din Olimp) în care al doilea element este o sonantă, în special *r*: cf. și *curuescu* < *cruescu* „croiesc“, *guruîu* < *giuîu*, „bărbie“, *căpesturu* < *căpestru* „căpăstru“, *cuscuru* < *cuscu*, *lucuru* < *lucru*, *paturu* < *patru* etc.³⁴. Fenomenul este cunoscut și în dacoromână, cf. *hărăni* < *hrăni*, *hărăbor* < *hrăbor*, *curuiește* „croiește“ alături de *curuie*, *guruie* și *guruiește*, „grohăie“, primele două cu o arie mai largă, ultimele specifice mai ales Bihorului³⁵. Forma *agor* consemnată doar în CDDE, fără să i se indice aria de răspîndire, pare a fi influențată de sinonimul *ogor* „pămînt cultivat, teren agricol“, de ori-

²⁹ Vezi *Istoria limbii române*, vol. II, București, EA, 1969, p.111 (redactor responsabil I. Coteanu).

³⁰ *Ibidem*, p. 294.

³¹ Vezi Gerhard Rohlfs, *Ager, Aria, Atrium*, Eine Studie zur romanischen Sprachgeschichte (mit einer Karte), Born-Leipzig, 1920

³² S. Pușcariu, recenzie la studiul lui Rohlfs, în DR, I, 1921, p. 439.

³³ Din mulțimea derivatelor în care intră elementul neologic *agro-* (cu varianta *agri-*) redăm aici după DEX: *agricol*,-ă, *agricultor*,-oare, *agricultură*, *agrimensor*, *agrobiolog*,-oagă, *agrobiologic*,-ă, *agrobiologie*, *agrochimic*,-ă, *agrochimie*, *agrochimist*,-ă, *agrogeolog*,-oagă, *agrogeologie*, *agrologie*, *agrometeorolog*,-oagă, *agrometeorologie*, *agrominim*, *agronom*,-ă, *agronomic*, *agronomie*, *agrosilvic*,-ă, *agrotehnic*,-ă, *agrotehnician*,-ă, *agroterase*, *agrozootehnic*,-ă, *agrozootehnician*,-ă, *agrozootehnie*. Aproape aceiași termeni se găsesc și în *Dicționarul limbii române moderne*, precum și în *Dicționar enciclopedic român*, vol. I; *Mic dicționar enciclopedic*, ed. a II-a, București, ESE, 1978; Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. a III-a, București, EA, 1978; Vasile Breban, *Dicționarul general al limbii române*, București, ESE, 1987.

³⁴ Vezi Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București, 1932, p. 360 și S. Pușcariu, *Limba română II. Rostirea*, București, EA, 1959, paragraful 73 la fenomenul numit de el *înmugurirea sonantelor*, p. 126—131, în special 127—128.

³⁵ Vezi ultimele exemple la Teofil Teaha, *Graiul din Valea Crișului Negru*, București, EA, 1961, p. 95. cf. și *surumaî* „sărmanii“ (idem, *ibidem*, p. 37). *Hărăni* ca și *hărănă*, „hrană“ și *hirean* „hrean“ se găsesc și în nord-vestul Olteniei (Radu Sp. Popescu, *Graiul gorjenilor de lingă munte*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1980).

gine veche slavă : cf. bg. *ugar*, scr. *ūgār*, pol. *ugór*, ceh. *uhór* etc. împrumutat în magh. *ugar* și alb. *ugār*, „ogor negru”³⁶.

4. Din mulțimea de sensuri pe care le-a avut *ager* în limba latină, româna l-a păstrat doar pe cel fundamental de „ogor, țarină, pământ (cultivabil)”, cum o dovedesc toate cele trei dialecte : dacoromân, aromân, megleneromân.

5. Dacă în dialectele aromân și megleneromân termenul este încă uzual, făcând parte din vocabularul fundamental al celor două idiomuri românești sud-dunărene, în dacoromână, după secolul al XVI-lea, *agru* s-a retras la periferia vocabularului, astăzi utilizându-se rar în sud-vestul țării (prin Banat și Oltenia, în județele Mehedinți și Gorj) în Banat, izolat, acesta dobîndind și sensul de „strat deasupra, stratul de la suprafața terenului”.

Înainte de a dispărea complet din dacoromână, *agru* s-a retras discret în toponimie (cf. *Valea Agrilor* din Munții Apuseni și din jud. Ialomița), fiind asaltat de concurenții săi mai viguroși : *cîmp*, *ogor*, *holdă* etc. Incapabil de a forma derivate sau de a intra în unele compuse, *agru* nu a mai păstrat și alte sensuri ale etimonului său latin, nemaidezvoltînd nici altele pe care descendenții acestuia i-au dobîndit în limbile romanice surori³⁷, ca măcar în felul acesta să-și continue existența în dacoromâna populară.

6. Revigorat prin neologismul cu formă identică — *agru* —, acesta se poate recunoaște în mulțimea neologismelor latino-romanice în care ca prim element de compunere se ivește *agro-* (cu varianta *agri-*) avînd semnificația : „agricol”, „de agricultură”.

ASPECTE ALE COMPRESIUNII LEXICO-SEMANTICE ÎN ÎMBINĂRILE DE CUVINTE

de

RICHARD SÂRBU

Îmbinarea corectă, în limbajul comun, a două sau mai multe cuvinte într-o sintagmă se realizează pe baza „acordului semantic” dintre partenerii sintagmatici, ceea ce presupune reluarea unor componente de sens în conținutul constituenților sintagmei respective, chiar repetarea lor „maximă” pe parcursul unui enunț¹, fenomen denumit de noi într-o lucrare anterioară „recurență semică”². De exemplu, în enunțul :

Croitoria confecționează uniforme pentru elevi
se conturează un „cadru semantic” determinat de nucleul „acțiune tranzitivă : a executat confecții” și de actanții „persoane/unitate care confecționează”, „obiectul confecționat” și „destinatarul confecționării”. Recurența semică se manifestă în acest caz în cîmpul de interacțiune semantică dintre cuvîntul guvernant (verbul) și actanții săi prin reiterarea trăsăturii semice „confecționare” pe întreg parcursul enun-

³⁶ Vezi G. Mihăilă, *Imprumuturi vechi sud-slave în limba română*, București, EA, 1960, p. 26.

³⁷ Într-un fel soarta lui *agru* în limba română se aseamănă cu cea a lui *arbure* (< lat. *arbor*, *orem*) [ar. *arbure*, megl. *arbur*, ir. *arbur(e)*], care se găsește în textele vechi ardelenice pînă în secolul al XVII-lea, rar însă și în acestea, și care a fost înlocuit în limba populară prin „pom”, „copac” și „lemn”, pentru ca în literatura mai nouă să se reintroducă arhaismul *arbure* sau neologismul *arbor*, care prin apropiere de cuvîntul cel vechi a primit și forma *arbore* (vezi DA, s.v. *arbore*).

¹ Ju. D. Apresjan afirmă că acordul semantic are loc atunci cînd „repetabilitatea semantică este maximă” (*Leksičeskaja semantika. Sinonimičeskie sredstva jazyka*, Moscova, 1974, p. 14).

² Cf. *Aspecte ale recurenței semice în sintagmatica lexicală*, în vol. *Lexicologie didactică*, Timișoara, 1987, (T.U.T.), p. 45—54. A se vedea și *Descrierea sintagmatică a sensului lexical*, în *Buletin informativ metodico-științific*, III—IV (1984—1985), Timișoara, 1986, p. 99—115.

țului, atât la „agent“, cât și la „pacient“ (*uniforme* = „confecții“) ori la „destinatar“ (pentru *elevi*).

Observăm că, în interacțiunea lor sintagmatică, cuvintele intră în „alianțe“ lexicale-sintactice fixe (stabile) ori libere, datorită prezenței în structura lor semantică a unor seme *specifice* fiecărui termen colocat, și a unor seme *comune* constituenților sintagmatici (cf. în exemplul de mai sus „referitor la confecții“). Aceste din urmă componente de sens au valoare de liant semantic. Relevanța lor se manifestă *pregnant* îndeosebi atunci când vizează planuri cât mai puțin vagi, abstracte. Pentru denumirea acestui tip de seme contextuale se mai utilizează termenii *clasem*³ și *sintagmem*⁴, care desemnează arhisecele unor întregi clase semantice de cuvinte cu care se poate combina un lexem oarecare.

Extinderea ideii de pleonasm gramatical obligatoriu și în domeniul lexicului⁵, concepția repetabilității (recurenței, iterației) obligatorii a înțelesurilor, teoriile despre semele abstracte recurente (claseme) vădese preocupări mai intense în ultima vreme pentru studierea mai sistematică a legilor interacțiunii sintagmatice, chiar și pentru formularea unor reguli în acest sens⁶, ca și în direcția examinării tendinței de compresie semantică⁷ a limbii, prin care se înlătură redundanța lexico-semantică, ca urmare a suprimării componentului semantic abstract (de exemplu: *procesul de învățare* → *învățarea*)⁸.

Potrivit legii aditivității semantice în îmbinările libere, limba prezintă numeroase asocieri lexicale în care redundanța este mai mult sau mai puțin evidentă, de exemplu: *frunză verde* (se repetă semele „vegetal“ și „verde“), *lătrat de ciine* (apare de două ori semul „ciine“); *Păsărea zboară* (reduplicarea semului „zboară“)⁹.

Examinarea mai multor exemple din limba română și din alte limbi pune în lumină faptul că acordul semantic trebuie să se încadreze între anumite limite. Prin depășirea acestor limite se poate ajunge la un „hiperacord“ semantic, ceea ce ar genera fenomenul de tautologie lexico-semantică, care uneori este acceptată de sistemul limbii și de uz, alteleori — respinsă.

În cazul în care componenții unei sintagme prezintă un număr prea mare de seme comune, în detrimentul celor specifice, care sînt uneori și total suprimate, avem de-a face cu sintagme tautologice de tipul *a zidi un zid* în enunțuri ca *Zidarul zidește un zid*. Asemenea construcții sînt considerate abateri lingvo-stilistice, deși ele nu sînt anomalii semantice, putînd fi evitate prin înlocuiri sinonimice (cf. *Zidarul clădește / înalță, face / un zid*), redundanța semică fiind, însă, aceeași.

Reținem din acest exemplu, distincția pe care trebuie să o facem între sintagmele tautologice cu componenți ce prezintă un mare grad de înrudire formală și semantică (*a zidi un zid, a lucra la o lucrare* etc.), și sintagmele pleonastice ale căror constituenți prezintă un grad mare de asemănare doar după înțeles (*a clădi un zid, a elabora o lucrare* etc.).

Întîlnim în limbă numeroase construcții tautologice structurate după modelul unor creații populare, reduplicarea termenilor avînd funcția de subliniere a ideii de superlativ (cf. *zîna zînelor, frumoasa frumoaselor* etc.). Asemenea sintagme se fo-

³ Vezi A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.

⁴ Cf. L. A. Novikov, *Semantika russkogo jazyka*, Moscova, 1982, p. 94 ș.u.

⁵ Avem în vedere concepția lui Ch. Bally despre compunerea neaditivă a sensurilor în îmbinările libere, potrivit căreia pleonasmul gramatical obligatoriu presupune ca aceeași noțiune să fie exprimată de cîteva ori într-una și aceeași sintagmă (*Obščaja lingvistika i voprosy francuzskogo jazyka*, Moscova, 1955, p. 169—175).

⁶ Vezi, de exemplu, Ch. Osgood, G. Suci, P. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, Urbana, 1957. Autorii formulează reguli de interacțiune sintagmatică doar pentru tipul de sintagme *adjectiv + substantiv*. Cf. și A. K. Zolkovskij, N. N. Leontjeva, Ju. S. Martemjanov, *O principiaľnom ispol'zovanii smysla pri mašinnom perevode*, în vol. *Mašinnyj perevod. Trudy instituta TM i VT AN SSSR*, fasc. a II-a, Moscova, 1961.

⁷ Vezi, în legătură cu această tendință, N. N. Leontjeva, *Ustranenie nekotorych vidov izbytočnoj informacii v estestvennom jazyke*, în buletinul *Mašinnyj perevod i prikladnaja lingvistika*, fasc. a X-a, 1967, p. 96 ș.u.

⁸ Referiri la cîteva reguli de „ștergere“ a informației redundante din substanța semantică a cuvintelor ce constituie o sintagmă, vezi la Ju. D. Apresjan, *op. cit.*, p. 79—94.

⁹ În legătură cu funcția iterativă a semelor în sintagme, vezi V. G. Gak, *K probleme semantičeskoj sintagmatiki*, în vol. *Problemy strukturnoj lingvistiki*, Moscova, 1972, p. 376.

losesce ca procedeu stilistic pentru redarea mai expresivă a unei noțiuni, amplificarea intensității și a efectului emoțional al expresiei, de exemplu :

Clipa clipelor este aproape (A. Buzura, *Refugii*).

În limbajul comun se întâlnesc adesea sintagme care prin informațiile redundante ale termenilor constitutivi precizează, subliniază, nuanțează o noțiune în vederea înțelegerii ei exacte : cf. *aplicații practice, realitate reală* (pentru a se preciza opoziția cu noțiunea de *realitate iluzorie, imaginară*).

În alte situații componentele semice care se repetă în conținutul membrilor unor sintagme asigură legătura semantică a textului și, de aceea, nu pot fi suprimate, deși ele nu au un alt rol : *a vindeca o boală, a citi o carte, a minca o mâncare* (bună), *a zbura prin aer, a se uda cu apă, a lipi cu clei* etc.

Mai semnalăm și acele cazuri în care elementul semantic iterativ dobîndește funcția de operator al intensificării unei trăsături de conținut, fiind, în acest caz, necesar : cf. *a coborî mai jos, a urca mai sus, a se retrage mai în spate, a înainta mai în față* etc.

Remarcăm, de asemenea, în exprimarea neîngrijită a unor vorbitori sintagme pleonastice netolerate de sistemul limbii și de uz, întrucît termenii constitutivi ai acestora conțin informații ce se repetă inutil, nefiind necesare înțelegerii exacte a unei noțiuni. Astfel de tautologii nu se justifică contextual și semantic, fiind considerate abateri de la normele limbii : Cf. *moșneag bătrîn, bătrîn veteran, detalii amănunțite* etc.

În sfîrșit, o altă categorie de construcții tautologice a parcurs în timp drumul de la „intolerabil“ la „tolerabil“, paralel cu lărgirea sensului unor constituenți ai sintagmelor. De exemplu, *perioadă* (de la grec. *periodos* = „parte, secvență de timp“) apare în sintagma *perioadă de timp*, în care constituentul *de timp* devine redundant. Cu toate acestea, imbinarea este acceptată de uzul comun.

Pentru sintagmele de tipul celor în care componentul iterativ nu are un rol semantic suplimentar (de precizare, amplificare, subliniere), este caracteristică tendința de compresie a unei lexico-semantice, adică suprimarea părții care se repetă în sensurile (și lexemele) care se combină, de exemplu : *Se auzea lătratul cîinilor* → *Se auzeau cîinii*; *perioadă de timp* → *perioadă, procesul de predare* → *predarea*. Avem de-a face, în asemenea situații, cu o „haplogogie semantică“, în sensul strict al cuvîntului⁹, impusă, de altfel, de principiul economiei mijloacelor de expresie, tot mai mult resimțit în tendințele actuale ale limbilor (*sentiment de respect* → *respect, stare de panică* → *panică* etc.).

Acest fenomen de compresie (haplogogie) lexico-semantică poate fi ilustrat prin următoarele modele de structurare semantică :

(1) Unul din termeni (A) denumește noțiunea-gen, iar partenerul său sintagmatic (B) — noțiunea-specie. Se reduce în acest caz însușirea specifică a termenului B, care este, de asemenea, un proces : *procesul predării* → *predarea*. Operația de reducere este impusă de conținutul termenului B (*predare* = 'proces' + 'proces B'), pentru evitarea iterației semantice redundante *procesul 'procesului B'*. Cf. modelul reducerii : *procesul predării* → *procesul 'procesului B'* → 'procesul B' → *predare*.

(2) Un alt tip de haplogogie semantică apare în imbinări trimembre avînd dominantă semantică un verb, în care obiectul direct/indirect este un reduplicat lexical-semantic al acestui verb (chiar și un derivat morfo-lexical), fără a conține adaosuri semantice. De exemplu : *a zîmbi cu un zîmbet ironic* → *a zîmbi ironic, a privi cu ochi veseli* → *a privi vesel, a trăi o viață grea* → *a trăi greu, a se îmbolnăvi de o boală grea* → *a se îmbolnăvi grav, a merge cu pași repezi* → *a merge repede, a se îmbrăca cu îmbrăcăminte groasă* → *a se îmbrăca gros* etc. În aceste exemple regula de suprimare a elementului redundant este evidentă.

(3) Compresiunea lexico-semantică se întâlnește frecvent în sintagmele verbale de tipul *a face o propunere* (→ *a propune*), în care verbele denumesc acțiuni vagi, cu un contur semantic ambiguu (*a face, a da, a pune, a efectua, a acționa, a lucra* etc.), iar substantivele sînt nume de obiecte directe, de lucruri sau instrumente, care concretizează acțiunea verbului. De exemplu : *a face o călătorie* → *a călători, a face o schișă* → *a schișa, a face o critică* → *a critica, a face un dar* → *a dăru, a realiza un progres* → *a progresa, a da un telefon* → *a telefona, a pune un afiș* → *a afișa, a pune piedici* → *a împiedeca, a pune frînă/frîne* → *a frîna, a pune condiții* → *a condiționa, a lucra cu sapa* → *a săpa, a lucra cu coasa* → *a cosi* etc. Întrucît verbele din exemplele de mai sus au un contur semantic vag, rolul de centru semantic al cadrului sintagmatic îl îndeplinesc substantivele, care impun direcția în care se face compresiunea și regula după care se face suprimarea iterației :

Verb + substantiv → *verb derivat* (de la substantivul centru semantic al sintagmei inițiale).

(4) Un alt model de compresie lexico-semantică ni-l oferă sintagmele trimembre cu termen de expansiune atributival obligatoriu :

om de statură înaltă (scundă, mijlocie, nu prea înaltă etc.) → *om înalt*
cutie de culoare verde (roșie, maro etc.) → *cutie verde (roșie, maro etc.)* *țesătură de calitate bună (proastă, inferioară, superioară, excepțională, acceptabilă etc.)*
→ *țesătură bună (proastă, superioară etc.)*.

În sintagmele de acest tip se reduc termenii care denumesc genul „proxim“, sau, mai exact, scala pe care se situează diferitele mărimi scalare (mare, mic, mediu... ca *statură*), diversele aproximări și aprecieri *cromatice* sau *calitative*. Termenii care denumesc diferențele specifice (privitor la *statură*, *înălțime*, *culoare*, *calitate* etc.) în sintagmele de tipul celor discutate aici pot substitui, fără a se pierde nimic din informația semantică exprimată, termenii generici *statură*, *culoare*, *calitate*.

Așa cum rezultă și din exemplele mai sus discutate, un rol deosebit de important în precizarea direcției în care produce compresia lexico-semantică, a modelului structural în care aceasta se realizează, îl au cuvintele care au funcția de centru semantic sintagmatic, de dominantă semantică în diversele îmbinări de cuvinte. Dominanța semantică este cea trăsătură generală, căreia i se subordonează conținutul tuturor membrilor unor sintagme sau propoziții, iar localizarea acestei dominante se face luându-se în considerare caracterul concret/abstract, monosemia/polisemia nucleului sintagmatic. Cu cât este mai abstract un cuvânt, cu cât are un conținut mai vag, cu atât mai mult el nu poate îndeplini rolul de centru semantic, căci realizarea lui lexicală depinde de context (*a face*, *a da*, *a realiza*, *a efectua* etc.), fiind, de regulă, suprimat atunci când are loc compresia lexico-semantică (*a face o propunere* → *a propune*, *a da un dar* → *a dăru*, *a da palme* → *a pălmui*, *a da sfaturi* → *a sfătui*, *a efectua reparații* → *a repara* etc.).

Din cele de mai sus rezultă că de multe ori centrul sintactic, care de regulă este un verb, nu coincide cu cel semantic. În situația în care verbul guvernant nu este și centru semantic, această funcție o îndeplinește în sintagmă un alt cuvânt, al cărui sens „se acordă“ cu sensul verbului — centru sintactic.

Astfel, în enunțul *Mama i-a dat fiului un dar*, verbul, având un conținut prea vag și o dependență contextuală mare, nu este și centru semantic; de aceea el poate fi suprimat prin compresie: *a da un dar* → *a dăru*. În schimb, în enunțul *Mama i-a dăruit fiului un ceas*, verbul, având un conținut mai precis, necondiționat contextual, este și centru sintactic și centru semantic.

Într-adevăr, verbele cu o dependență contextuală mare nu pot fi centri semantici sintagmatici. În locul lor, această funcție o preiau actanții verbali — substantivele concrete, care imprimă și direcția în care se realizează compresia lexico-semantică (*verb* + *substantivul x* → *verb derivat de la substantivul x*).

Așa cum rezultă din analiza cazurilor particulare de reduplicare lexico-semantică și din relevarea căilor de reducere a informației redundante în sintagme și enunțuri, prin diferite tipuri de compresie, numai pe baza unei delimitări precise a constanțelor semantice și, respectiv, a nucleelor (sintactice și semantice) sintagmatice, este posibilă definirea corectă a tendințelor actuale care se manifestă în planul interacțiunii sintagmatice și a legilor după care se produce acest fenomen într-o limbă sau alta.

NEORETORICA ȘI DIACRONIA LIMBAJULUI POETIC

de

ILEANA OANCEA

„Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité à se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai“.

Charles Baudelaire, *Salon de 1859*

1. Valéry afirmase că poezia este literatura redusă la principiile ei cele mai active. Chintesență a literaturii deci, ea este genul literar „qui est sans doute le plus littéraire donc le plus rhétorique”¹. Alcătuiindu-și dicționarul de poetică și retorică, invocându-l pe Valéry ca spirit tutelar al dificilei și necesarei întreprinderi, H. Morier scria în prefață: „Sur l'abîme ouvert chez Pascal entre l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie le XX-e siècle essaie de jeter un pont volant et provisoire. Et c'est pourquoi Paul Valéry, revient, les yeux tournés vers l'avenir, à ce vieux rêve nostalgique d'une rhétorique qui ouvrirait les arcanes de l'art: „C'est là le domaine des „figures”, dont s'inquiétait l'antique Rhétorique (...) Et bien! nous avons rêvé à cet instrument dont le poète déplore l'absence. Nous nous sommes dit qu'il fallait bien risquer une fois de l'entreprendre (...)”².

Afiat în centrul procesului de regindire, prin această prismă, a operei poetice, J. Cohen insistă asupra faptului că „la créativité poétique, il faut le redire, et dans l'expression non dans l'exprimé”³; situarea decisă a exegezei în spațiul textului se află la originea tuturor tipurilor de investigare „internă” a literaturii, indiferent că ele poartă denumirea de stilistică, poetică sau semiotică literară. Echivalența instituției între literar, poetic și retoric, după o epocă impresionistă și antiretorică, a deschis analizei fenomenului poetic orizonturile hermeneutice deosebit de fertile ale unei vechi științe întemeiate pe o asemenea concepere a literaturii. În aceste cadre ale retoricii readuse în actualitate analiza fenomenului poetic modern și postmodern a pus la grea încercare instrumentele analitice ale criticii textuale de această factură.

Filonul retoric înfiltează, aparent paradox, gândirea lui Mallarmé despre poezie, chiar dacă ea postulează în ultima instanță un concept al intranzitivității semnificației poetice. Poeticienii actuali însușindu-și lecția lui Mallarmé despre poezie ca o întrupare a unei anumite forme a sensului au fost puși în situația de a interoga poeticitatea în ansamblu, dar din unghiul unei alte experiențe literare și metaliterare.

Făcînd să ființeze, prin cuvînt, lumi imaginare, poezia este, desigur, o ipostază a spiritului creator în forma lui inaugurală, poate cea mai tulburătoare; ea se întemeiază însă pe o confruntare, pe care nu o dată au clamat-o dramatic poeții, dintre libertatea și impulsul de spargere a convențiilor în actul de remodelare originală a lumii și convențiile înseși care îl fac totuși posibil. Obiect lingvistic de o natură particulară, textul poetic și în special textul modern duce la o eliberare a limbii de servituțiile ei instrumentale umată însă obligatoriu de o pliere la exigențele complexe ale redării subiectivității care silește limba să semnifice în marginea și, mai ales în epocile mai noi, dincolo de dicționar și chiar de gramatică.

Inteligibilitatea acestui obiect lingvistic *sui-generis* este nu numai textuală, ci și intertextuală, ea se bazează nu numai pe dialogul textului cu propriile lui înțelesuri, cum s-a afirmat adesea, ci și cu cele oferite de instituția numită literatură. Lectura lui este dublu condiționată⁴. Avîndu-și sursa într-o rețea de organizare formală valabilă *hic et nunc*, deosebit de constrîngătoare, poemul relevă, în același timp, ca fenomen semiotic complex, acțiunea transformatoare de limbaj și de reprezentare a codurilor poetice particulare din care se țese istoricitatea constructivă a literaturii⁵. Existența unor invariante ale poeticității, dar care se modelează diacronic, în funcție de tipul specific de conștiință literară și estetică, a devenit o certitudine a cercetării contemporane.

Etapa actuală recuperează istoria pe care structuraliștii o pusese între paranteze, dar prin prisma structurilor; a realiza o *sistematică* a discursului poetic ca mediere între istoric și sistematic și în care viziunea categorială, tipologică să poată da seama de textele poetice în manifestarea lor concretă, adesea deconcertantă, este drumul pe care s-au angajat diferitele discipline care se ocupă astăzi de literatură. Perspectiva neoretorică este o asemenea sistematică, vast șantier în care experiența literară modernă este confruntată cu cea tradițională iar acțiunea reductivă și ordonatoare a descoperirii elementelor recurente este pusă nu o dată în dificultate. Căci este evident că „croire à la poésie c'est estimer qu'il existe, malgré tout, quelque

¹ Groupe „, Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire, Paris, PUF, 1979, p. 21.

² Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1961, p. VI.

³ Jean Cohen, Le haut langage. Théorie de la poéticité, Paris, Seuil, 1979, p. 271.

⁴ Cf. N. Manolescu, Despre poezie, Editura Cartea Românească, 1987, o tentativă incitantă și mergînd dincolo de celebrele modele analitice oferite de Hugo Friedrich în Structura liricii moderne.

⁵ Vezi în acest sens Mircea Scarlat, Istoria poeziei românești, Editura Cartea Românească, vol. I, 1982, vol. II, 1984.

chose de commun entre Homère et Mallarmé", neuitînd însă acest lucru esențial: „les marques les plus objectives du poématique se sont modifiées considérablement”.

Dacă acceptăm ideea că obiectul poetic: cel mai literar, deci cel mai retoric nu este numai un obiect de contemplare simpatetică, ci că el se impune ca obiect al unei cunoașteri bazate pe surprinderea unei raționalități de un tip special: închise în forma sensului său, atunci perspectiva neoretorică, atît de intim mulată pe natura însăși a poezității, ținînd de o modalitate *figurală* de funcționare a limbajului în text, poate să ducă la o asemenea cunoaștere. Oricum, „monada inexpugnabilă”, chiar și în ipostaza cea mai dificil de asediat, cea modernă, în măsura în care expune relații între termeni, instituie o semnificație care provoacă interpretarea, punînd-o în situația de a face să vorbească *forma semnificantă* a textului. Reținem în acest sens optimismul hermeneutic al retoricienilor grupului μ : „S'il est toujours utile de répéter de temps à autre, avec Wittgenstein, qu'il vaut mieux ne rien dire de l'indicible, encore faut il être assuré qu'on ait vraiment fait sa part à l'explication rationnelle”⁷.

2. „Rhetorica rediviva” nu înseamnă astfel numai o simplă întoarcere la grila interpretativă a antichității ci o confruntare a ei, pe firul istoriei, cu experiența literară a modernității care, în special după 1880, a instituit o cezură profundă între două epoci istorice, adică o „revoluție” poetică ce a dus la mutații importante atît la nivelul figurilor cît și al mecanismelor lor de funcționare în text. A surprinde aceste mutații înseamnă a realiza inserția dintre istoric și sistematic. Nu întîmplător noua retorică și-a propus elucidarea noilor ipostaze ale unei poezii care s-a dorit cu o lucidă fervoare „antiretorică”. Ea încearcă astfel să descopere cum s-au modificat mărcile poematice ale tradiției, altfel spus cum s-ar prezenta noua sistematică a figurilor supuse unei funcții textuale noi de natură constructivă, căci devenit o lume în sine și pentru sine, textul modern și-a accentuat cu timpul condiția lui autarhică. Textualizarea referențului, prinderea lui multiplă în plasa mobilă a textului, formarea lui prin activitatea transformatoare a limbajului este cadrul unei sfidări a retoricii tradiționale, dar și al instaurării unei noi retorici în care funcția poetică este extrem de activă.

Noua retorică își canalizează astfel atenția spre acea *formă a sensului* mallarméeană în care se rotește închis și autosuficient „misterul” evanescent, indicibilul unei poezii dificile, creatoare de tensiune și de obscuritate vizionară. O obscuritate programată însă și tot prin anumite manevre retorice, care pun problema modului cum generează ele acea „nelogică sublimă” ca tip de semnificație, despre care vorbise în cultura română într-o epocă retorică, cu atîta intuiție, poetul Al. Macedonski. Chiar dacă poezia de sorginte mallarméeană nu epuizează toate ipostazele lirismului modern (Manolescu, 1987), ea a pus, totuși, unele dintre cele mai interesante probleme din acest punct de vedere.

Nu o simplă grilă interpretativă avînd la bază o taxinomie a figurilor, ci un instrument capabil să analizeze un mod de construcție al sensului în text, iată nou-tatea acestei întoarceri hermeneutice la antichitate. Cum se știe, modernitatea poetică și-a asumat programatic condiția de artefact, *poiesis*, „fiecțiune” lingvistică. Avînd deci în centrul ei, direct ca și indirect, prin reflexele ei istorice valorizatoare, imaginea textuală a conceptului modern de poezie, noua retorică a trebuit să se adapteze unei realități poetice de mare complexitate și să se restructureze teoretic și metodologic apelînd la achizițiile semanticii de tip paradigmatic și sintagmatic.

În fața ei s-a deschis un imens și nu mai puțin fascinant teritoriu în care o practică literară a diferenței, uneori ostentativ afirmate, pune în dilemă o știință bimilenară. Retorica actuală și-a propus o sarcină dificilă: să ofere un tip de inteligibilitate într-un domeniu al sensului bazat pe travaliul și pe caracterul procesual al semnificației, pe invenție și creativitate lingvistică, adică pe cel mai complex mecanism semiotic, cel ducînd la transformarea de reguli ale limbii (numite de Chomsky *rules-changing creativity*) și nu pe cel de exersare a lor. Și pentru că orice comprehensiune este de natură intertextuală a vorbi pertinent despre o epocă literară înseamnă a o proiecta pe un fundal care îi dezvăluie relieful. Recuperarea istorică devine o necesitate a studiilor sincronice cu adevărat valorizatoare; de altfel orice sincronie este istorică: suprafața ei este agitată, din interior, de mai multe „durată” estetice. Tot mai larg istorică, neoretorică va începe să caute nu numai antecedente ale unor ipostaze textuale moderne, ci ea încearcă să realizeze o mai bună cunoaștere a celor tradiționale; ca receptare îmbogățită și îmbogățitoare a trecutului literar,

⁶ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, p. 76.

⁷ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, p. 276.

cercetarea sistematică se istoricizează, în locul unei factualități lipsite de relevanță, devenirea formei semnificante a poeziei își dezvăluie recurențele organizate pe tipuri de teorie și practică poetică. În măsura în care neoretorica are la baza ei un concept istoric al textualității, neoretorica poate deveni o ipostază importantă a stilisticii diacronice.

Ce înseamnă și care sînt perspectivele acestei stilistici? „Oricîtă perplexitate ar provoca unor critici sintagma „stilistică diacronică“, ea materializează verbal o tendință universală, un vis destul de vechi: acela de a urmări evoluția „seriei literare“ nu ca o suită istorică, ci ca o suită formată de elemente retorice (subl. n.) devenite funcții, adică încadrabile într-un sistem. E vechea aspirație a formalistilor ruși și a structuriștilor din toate școlile. A găsi cifrul operei, sub forma unei formule generative, adică „fața ei ascunsă“ atunci stilistica diacronică sub forma ei vie a fost instaurată“. Și cifrul? Iată răspunsul: „Cifrul poate fi de natură a conținutului (o contradicție fertilă aflată la baza textului), de natura unei figuri stilistice tutelare, de natură pur gramaticală etc. Stilistica s-a emancipat: ea a devenit a temelor, a codurilor retorice, a figurilor poetice sau a unor obsesii gramaticale cu rezonanță în întreaga operă“⁸.

Ce s-ar putea reține de aici? Lăsînd la o parte faptul că aceste precizări preced o analiză a prozei, considerațiile de mai sus sînt revelatoare pentru încercarea actuală de a materializa „visul“ structuraliștilor: urmărirea evolutivă a formelor de instaurare a semnificației în textul literar. Întoarcerea la viziunea taxinomică a antichității prin prisma reflecțiilor moderne asupra structurii poeticii stă la baza noii retorici concepute ca instrument analitic al structurilor poetice în diacronie.

CU PRIVIRE LA O CATEGORIE METONIMICĂ LIMITĂ

de

AURELIA TURCU

Există în paradigma taxinomică a metonimicului două tipuri de relații tropice — e vorba de pars pro toto și de metonimia prin abstractizare — ce evidențiază, dincolo de afinitățile firești între variatele categorii ale substituției de contiguitate, o incontestabilă unitate dialectică, identificabilă atît din perspectiva logico-semanticii, cît și din aceea a operațiilor constructive ale celor două figuri.

Perspectiva logico-semantică evidențiază astfel următoarea complementaritate: pars pro toto unește întregul cu partea, reprezentînd un raport fizic, iar metonimia prin abstractizare unește întregul cu una din calitățile sale, exprimînd un raport calitativ. Altfel spus, primul tip reprezintă întregul printr-un element concret al acestuia, aparținînd paradigmei corporalității, a realităților exterioare, celălalt îl reprezintă printr-un element abstract, din planul relațiilor spirituale, morale, interioare.

Binarismul relației metonimice în cauză este relevabil și prin analiza formulei componentiale a celor două tipuri metonimice. În ambele cazuri, însușirea sau partea fizică înlocuiește purtătorul care le reprezintă. Formula componentială completă a figurii cuprinde trei elemente: calitatea abstracției sau partea, posesorul acestora (în majoritatea cazurilor acesta este o persoană) și verbul. Anomalia semantică se manifestă între acesta din urmă și sintagma nominală a abstracției sau a părții:

(1) „La facultate, prostia este bine îmbrăcată și are neamuri cunoscute, iar tu stai smirna cu trențele pe tine, sau iei serios note“ (B. Ștefănescu Delavrancea, *Nuvele*).

(2) „Țineți caii și lăsați mîncarea, a strigat cu aceeași minie barba cărunță... Călărețul trebuie să-și păstreze pînă sara pîntecele desert...“ (M. Sadoveanu, *Nunta Domniței Ruxanda*).

Surprinzător este însă faptul că afinitățile profunde dintre cele două tipuri metonimice sînt relevabile și în planul unor actualizări ce ar reprezenta, după opinia noastră, într-o simetrie perfectă, o categorie metonimică limită.

⁸ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*. Prefață, București, Editura Eminescu, 1988, p. 8.

În formula acestei variante, deși găsim aceleași trei componente amintite, raporturile dintre ele sînt modificate, în sensul că se operează o disociere ostentativă între persoană și trăsătura sau partea personificată a acesteia, în timp ce în cazul tipului obișnuit, relația de incluziune este fie actualizată sintagmatic prin formele posesive, în cazul categoriei în praesentia, fie presupusă, în cazul categoriei în absentia. Două exemple vor servi drept suport observațiilor referitoare la metonimia prin abstractizare :

(3) „Mi se păru atunci că nu-mi ride el, bătrînul, ci bătrînețea dintr-însul“. (G. Mihăescu, *Vedenia*).

(4) „Fericirea adormise pe perna pe care Cella își odihnea capul“. (B. Ștefănescu Delavrancea, *Nuvele*).

Ceea ce ni se pare interesant, în cazul acestor variante metonimice, este faptul că disocierea, deși dezvăluie mecanismul substituției metonimice, nu distruge și nici cel puțin nu slăbește efectul tropic. Explicația o găsim în faptul că esențialul operației metonimice nu este alterat, respectiv raportul dintre calitatea abstractă și verb își păstrează caracterul de hiat semantic, determinant pentru personificarea necesară (*bătrînețea ride, fericirea adormise*). Așadar modificarea se produce numai la nivelul raportului dintre calitate și posesor, în sensul disocierii acestora printr-o formulă opozițională. Caracterul ostentativ al disocierii este conferit de procedee tipice acestei operații : structuri opoziționale (*nu bătrînul, ci bătrînețea*), verbe în relație semantică temporală cu nuanță opozițională implicită (*în timp ce fericirea adormise, Cella își odihnea capul*). Cu toată aparența dizolvării raportului posesiv dintre persoană și atributul ei, acesta subzistă, într-o măsură mai mare sau mai mică, în cele două contexte analizate. În ceea ce privește exemplul (3), determinantul abstracțiunii *dintr-însul* reprezintă o pronominalizare explicită, dacă nu neapărat a relației posesive, cel puțin a relației de incluziune, ceea ce ne determină să afirmăm că ne găsim în prezența unei variante deloc neglijabile, prin formula sa metonimică originală, a categoriei metonimice în praesentia.

Exemplul (4) prezintă un caz și mai interesant de disociere. La prima vedere, prezența persoanei (*Cella*) în secvența metonimică ne-ar putea determina să considerăm că exemplul aparține aceluiași tip metonimic în praesentia. Dar, ceea ce este definitoriu pentru acest tip, este tocmai explicitarea raportului posesiv dintre persoană și atributul său, în aceasta constînd, de fapt, rațiunea menționării persoanei în secvența metonimică :

(5) „S-a însurat la tinereță cu bătrînețea moașei Maria“. (M. Sadoveanu, *Nuvele*)
Această relație posesivă nefiind actualizată în exemplul (4), în ciuda menționării persoanei, ne determină să considerăm că exemplul ține, mai degrabă, de tipul în absentia.

În ceea ce privește motivarea acestor variante metonimice, considerăm că ele nu-și pot justifica existența prin simplul deziderat retoric al ornamentării expresiei. Reluînd exemplele (3) și (4), vom spune că disocierea pleonastică a contextului (3) este determinată de necesitățile de expresie a unui conținut afectiv. Aceeași observație este valabilă și pentru exemplul (4) a cărui structură metonimică ne apare ca formulă artistică originală de exprimare a preaplinului sufletesc al eroinei. Orice altă formulă cu conotații superlative n-ar atinge puterea de sugestie a metonimiei în cauză.

Într-o interesantă simetrie cu tipul prin abstractizare, metonimia părții pentru întreg evidențiază un mecanism disociativ similar, asupra căruia ne vom opri în cele ce urmează. Vom analiza două exemple pars pro toto din această categorie :

(6) „Pieptul coanei Anichii intră pe ușă, și o salvă de aplauze o primiră în salon. După ea, o unguroaică cu șampania“. (B. Ștefănescu Delavrancea, *Nuvele*)

(7) „Dintii intră cutia cu bomboane cu mîinile mamei, apoi mama cu sărutările“, (I. Teodoreanu, *În casa bunicilor*)

Unul din elementele comune ale celor două contexte este ostentația disocierii între partea corporală inalienabilă și întregul uman, care, la prima vedere, s-ar părea că e motivată doar de condiții particulare de percepție. Disocierea funcționează în virtutea unui mecanism de descompunere a mișcării (deplasării) protagonistului reprezentînd întregul, în maniera procedurii cinematografice denumit „cu încetîntorul“. Din această perspectivă, are loc o percepere distinctă, mai întîi, a părții, apoi a întregului. Dacă ne-am limita la aceste observații, am fi obligați să-l urmăm pe Nicolas Ruwet în contestarea figuralității unor astfel de contexte, moti-

vabile prin condițiile restrictive de percepere senzorială¹. Aceasta cu atât mai mult, cu cât, în ambele cazuri, verbul *a intra* nu realizează față de lexemele *măinile* și *pieptul* o incompatibilitate semantică sensibilă, așa cum nici disocierea parte/întreg nu ar justifica, în mod logic, o substituție metonimică propriu-zisă². O atare interpretare denunță, o dată în plus, acea falsă perspectivă a realismului naiv, propusă de Ruwet, perspectivă ce ignoră specificitatea reprezentării artistice.

La baza interpretării pe care o propunem stă un alt element comun celor două exemple, și anume, contextul emoțional al situației evocate. În ambele cazuri, apariția „părții” reprezintă un moment psihologic culminant, moment de senzație, cu caracter pozitiv, în care protagoniștii focalizează partea în virtutea semnificației speciale pe care apariția acesteia o are în orizontul lor de așteptare. În exemplul (6), apariția voluminoasei gazde reprezintă, pentru cartoforii „însetați”, momentul entuziasmului bahic suprem. Notația percepției „cu încetinitorul” a intrării Anicăi Mitulescu „în scenă” are menirea de a sublinia, simultan, atât proporțiile femeii, cât și reacția entuziasată pe care aceasta o stârnește de la prima „etapă” a intrării ei în „raza vizuală a oaspeților. Exemplul (7) presupune aceeași motivare emoțională a întrebuirii imaginii. Evocând o experiență infantilă de factură psihologică, Teodoreanu o reduce la specificitatea ei comportamentală: privirea copilului focalizează, la intrarea mamei cu dulciurile, elementul fundamental al acestei apariții: mfinile purtătoare de zaharicale. Efectul personificator al notației focalizării își găsește justificarea nu numai în mecanismul specific metonimic³, ci, în cazul prozei lui Teodoreanu, el trebuie corelat, în chip deosebit, cu viziunea animistă cultivată de scriitor în evocarea copilăriei. Exemplul analizat reprezintă o fericită ilustrare a constatării generale călinesciene, referitoare la acest spirit animist: „copiii (sint) niște animiști, atribuind membrilor o independență proprie și însușind lucrurile inerte...”⁴.

Aflăte, prin ostentația disocierii, la limita dintre personificare și metonimie, actualizările analizate completează imaginea funcționalității metonimice din perspectiva relațiilor pe care figura de contiguitate le întreține cu ceilalți tropi. Dacă metonimia dobindește deseori valențe personificatoare, prezente și la nivelul categoriei formulelor ostentative în discuție, împletirea ei cu metafora este, la rîndu-i, un fenomen stilistic frecvent, a cărei prezență o semnalăm și în cazul actualizărilor metonimice-limită. Iată un context de intersecție a metaforei coalescente cu metonimia:

(8) „Sluga se scărpină în cap, scurmă în glod cu coada biciului. Își apăsă păr-lăria udă, o dădu pe ceafă. Era foarte scund și cu mustați de uriaș, așa că părea nu un vizitiu cu mustați, ci o pereche de mustați cu un vizitiu anexă” (C. Petrescu, *Întunecare*)

Justificată prin proporțiile apreciabile ale părții, aflăte în contrast cu întregul, expansiunea acesteia are loc la nivelul reprezentării artistice în urma unui procedeu corectiv care instaurează o metonimie metaforică. Intersectarea figurată are loc în virtutea ostentației jocului asemănării între „identitate și diferență”⁵, determinat de relația copulativă. Verbul *a părea* împiedică identificarea metaforică propriu-zisă, realizînd implicit o blocare semantică a substituției metonimice.

¹ După Nicolas Ruwet, în exemplul „În întuneric, o mină aprinse un chibrit” nu am avea o metonimie, deoarece substituția întregului prin parte e motivabilă exclusiv prin restricția senzorială de percepere a părții. Cf. *Synecdoques et métonymies*, „Poétique”, 23, 1975, p. 371—388.

² În realitate, caracterul inalienabil al părții determină o reprezentare totalizatoare ce coexistă, într-o opoziție funcțională certă, cu aceea implicată de personificare. Un argument, deloc neglijabil, în interpretarea metonimică a exemplului este, la nivel lingvistic, și efectul de zeugmă de gen al coordonării: „pieptul... intră și o salvă de aplauze o primiră...”. Inconsecvența gramaticală își găsește astfel o justificare stilistică (metonimică).

³ Acest efect însoțește, de cele mai multe ori, metonimia, atât în cazul abstracțiunilor ontologice, cât și în cel al elementelor anatomicului, funcționînd în relația *pars pro toto*.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 752.

⁵ Acest joc reprezintă, după Paul Ricoeur, una din cele trei categorii tensionale metaforice. Cf. *Metafora vie*, Traducere și cuvînt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984, p. 381.

Vom formula o ultimă observație privind aceste variante metonimice limită, prezentînd gradul maxim de personificare a atributului persoanei sau a părții întregului. Am putea citi, după opinia noastră, în această disociere ostentativă, operată de figură, un semn al efortului suprem al metonimiei de a se elibera, prin autonomizarea totală a atributului sau a părții de legăturile pe care i le impune referențialitatea. Exemplele analizate evidențiază, credem, tocmai limitele acestei „emancipări“.

VASILE ALECSANDRI ȘI DRAMA ISTORICĂ NAȚIONALĂ

de

RODICA BĂRBAT

Literatura dramatică națională de inspirație istorică și de factură eroică s-a ivit într-o perioadă, caracterizată printr-o luptă susținută pentru eliberarea socială și afirmarea națională a poporului român. Actul istoric al Unirii din 1859, precum și obținerea independenței de stat au avut urmări dintre cele mai profunde în conștiința scriitorilor din veacul trecut, care au militat activ și cu o neobosită convingere pentru realizarea unei literaturi dramatice originale, bazată pe studiul adînc al istoriei, pe așezarea acestuia pe adevăratele lui făgașuri.

În epocă, Nicolae Bălcescu susținea că: „Istoria omenirii nu ne înfățișează decît lupta neconținută a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său în contra uzurpatorilor ei; luptă arzătoare, care are adesea caracterul unei răzbumări fără sfîrșit... pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele n-or fi întregite în drepturile lor și egalitatea n-o domni în lume“¹. În același timp, Mihail Kogălniceanu susținea cu luciditate și fervoare că: „Artele și literatura, expresiile inteligenței, n-au speranță de viață decît acolo unde ele își trag originea din însăși tulpina popoarelor... Ca să avem arte și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, într-un cuvînt cu istoria noastră“².

În acest climat de idei, după o perioadă de traduceri din dramaturgia universală, mai ales, din teatrul francez, scriitorii cei mai reprezentativi ai epocii au contribuit la realizarea dramaturgiei istorice naționale, de o profundă originalitate, în care vom recunoaște mereu valori etice caracteristice poporului nostru.

Din acest punct de vedere, nu e deloc întîmplător faptul că istoria și poezia populară vor alimenta pînă tîrziu conținutul lucrărilor literare dramatice, izvorite din cele mai importante și progresiste concepții cu privire la necesitatea luptei pentru înfăptuirea idealurilor sociale, pentru întărirea și păstrarea demnității noastre naționale. Inspirîndu-se din istorie și valorificînd tradiția populară, scriitorii epocii au înțeles să facă din drama istorică o modalitate de a sluji adevăratele mari ale epocii, lupta pentru obținerea și recunoașterea independenței naționale și a libertății sociale.

Astfel încît necesitatea unui adevărat teatru național devine imperios necesară, repertoriul teatrului se primește continuu, scriitorii devin tot mai conștienți de necesitatea unui teatru de o înaltă ținută estetică și morală.

Ion Heliade Rădulescu, de pildă, scrie cîteva tragedii naționale, care ne-au rămas în stare de proiect: *Mihai Viteazul*, *Mircea*, *Vlad Tepeș*, din care fragmente au fost citite de autor în ședințele Societății Filarmonice.

Vodevilul a avut un rol extrem de important pentru că a favorizat cristalizarea versului dramatic și a ajutat dezvoltarea teatrului istoric de mai tîrziu.

În Moldova, C. Millo și Costache Negruzzi scriu o serie de vodeviluri în care există o varietate de tonuri în cupletele lirice, precum și o insistență anume în redarea aspectelor reale ale epocii. Gh. Asachi scrie nuvele și piese de teatru în jurul unor personaje, mai mult sau mai puțin legendare, din istoria Moldovei.

Apelul la trecut e o necesitate.

¹ N. Bălcescu, *Scrieri alese*, București, Editura Tineretului, 1961, p. 40.

² M. Kogălniceanu, Prefața la *Letopisețul Țării Moldovei*, Iași, 1852, p. III.

„Acei care se adresează istoriei — observă Al. Ciorănescu, într-un studiu mai vechi — sînt prin definiție apologeții ei, nu totdeauna pentru că trecutul ar fi mai bun decît prezentul, ci și pentru că se pot culege din el bogate îndemnuri pentru viitor. De aceea teatrul se îndreaptă aproape exclusiv spre cercetarea trecutului, din care culege exemple de vitejie și de glorie românească. Exemplele acestea nu au alt scop decît să spună spectatorilor: Iată cine sînteți voi; iată pentru ce soartă eroică și pentru ce mari destine ați fost păstrați”³.

O asemenea viziune istorică e comună în secolul romantismului literar. În piesele lui V. Hugo, de la *Cronwell* la *Ruy Blas*, întîlnim înfățișată o nobilime dezinteresată de cele mai profunde probleme naționale.

Admirația scriitorilor pentru V. Hugo e unanimă, ca și pentru teatrul romantic, dar și clasic. Exaltarea de pasiuni, interesul pentru antiteze și contraste izbicioare, gustul pentru retorism și melodramă, apariția pe scenă a unor caractere puternice și uneori crude etc. devin elemente caracteristice ale teatrului dramatic, influențat la început de V. Hugo, de geniul lui Shakespeare, dar și de primele înfîlțiri cu creația lui Byron sau piesele lui Alfieri. Se știe că, înainte de a fi apărut producții naționale reprezentative în literatura dramatică, a existat un teatru în limba română realizat printr-o serie de tălmăciri sau prelucrări ale unor piese străine. Multe dintre tălmăciri au răspuns obiectivelor naționale ale momentului istoric respectiv, dar, mai ales, au dovedit multiplele posibilități de adaptare a limbii române la rigorile unui spectacol dramatic, caracterizat prin concizie, expresivitate și o dinamică proprie.

Firește că fenomenul nu a fost liniar, el s-a petrecut în cadrul unui proces istoric, sub presiunea luptei maselor și în condițiile afirmării ideologiei burgheze, o dată cu destrămarea tot mai accentuată a orînduirii feudale. Cu unele excepții, traducerea care s-au făcut, mai ales cele din Voltaire, Racine, Molière, Metastasio etc. au avut un ecou imediat în epoca contemporană.

Forța dramelor shakespeareene, protestul puternic antifeudal și elogiul libertății din piesele lui Voltaire, unele idei romantice care au animat personaje din dramele lui V. Hugo sau Fr. Schiller au avut un larg ecou în epocă, influențînd scriitorii, fără a putea însă să le modifice baza concepției cu privire la rolul dramei, concepție bazată pe un suflu de eroism autentic, pe generozitate și mîndrie patriotică și, mai ales, pe convingerea lor că trecutul național trebuie să slujească prezentul, frămîntările epocii cu care erau contemporani. Dar trebuie subliniat că apariția dramei istorice naționale nu este, nu poate fi rezultatul unor influențe de ordin exterior.

Realitatea eroică a unui trecut plin de prestigiu i-a incitat pe scriitori să creze o literatură dramatică de o profundă originalitate.

În dramaturgia istorică națională, momentul V. Alecsandri este unul reprezentativ și esențial, prin puterea inspirației și prin autenticitatea construcției dramatice.

Dacă în *Cînticelele comice*, autorul realiza — cum singur mărturisește — o galerie de tipuri contemporane, persiflînd stări de lucruri înapoiate sau satirizînd idei politice retrograde, dramele istorice (la care începe să lucreze după 1834) reprezintă, cu siguranță, o nouă etapă în creația sa literară.

„Nu știu dacă am creat teatrul național, dar știu că i-am adus un mare concurs” — mărturisea, fără falsă modestie, Alecsandri însuși.

În ansamblu, activitatea dramatică a lui Vasile Alecsandri e cu adevărat impunătoare.

În *Boieri și ciocoi*, autorul se ridicase pînă la comedia de moravuri, în *Iorgu de la Sadagura*, tema morală îmbracă un aspect local — cum observă G. Călinescu —, *Iași în carnaval* anticipează o anumită tipologie comică, cea de situație, din *D-ale carnavalului*, iar ciclul *Chirițelor* s-a impus prin stăpînirea și dozarea perfectă a subiectului cu o imediată „priză” în rîndul spectatorilor.

La data cînd V. Alecsandri scria *Despot Vodă*, 1879, (gîndită, la început, ca o trilogie care ar fi trebuit să cuprindă *Joldea*, *Lăpușneanu* și *Despot*), scriitorul avea o îndelungată experiență, astfel încît, cum vom vedea, împrumuturile (romantice mai ales) nu au fost niciodată hotărîtoare, ci se referă la spiritul dramei și la viziunea generală cu privire la construcția dramatică propriu-zisă.

Interesant de observat este felul în care Vasile Alecsandri folosește în piesă adevărul istoric, sau, mai precis, raportul dintre adevărul istoric și cel literar.

³ Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa școalelor, 1943, p. 43.

Cronica consemnează aventura lui Iacob Heraclid, vorbește despre pretinsa lui înrudire cu Doamna lui Lăpușneanu, de uneltirile lui, de căderea și uciderea lui prin Ștefan Tomșa. Dar nu pomeneste nimic despre Carmina și Ana, despre urzelele lui Despot, fuga lui Laski etc. Cu alte cuvinte, V. Alecsandri are o înaltă convingere cu privire la rolul și locul pe care adevărul istoric îl poate avea în literatură, despre felul în care un scriitor poate să imagineze fapte și acțiuni, în cadrul conflictului dramatic, fără a denatura în nici un fel, adevărul istoric. În același mod procedase și Bogdan Petriceicu Hașdeu, inventînd-o pe Vidra, nepoată a lui Moțoc, fără a falsifica substanța conflictului social-istoric transfigurat în conflictul dramatic al piesei sale, veritabilă izbîndă a dramaturgiei naționale, inspirată din realitatea istorică.

Vasile Alecsandri a fost atras de secolul al XVI-lea nu doar pentru a contura un personaj dramatic, ci pentru a sluji o idee artistică, bazată pe un adevăr istoric, realizînd un personaj cu valoare de tip. Cu alte cuvinte, Alecsandri n-a scris această piesă numai din înclinație romantică, ci îndemnat și de problematica social-istorică a epocii. „M-am simțit atras de figura originală a acestui domn, precum și de trecerea lui fulgeroasă prin istoria Moldovei. El mi-a reprezentat tipul acelor vîntură-lume din secolul al XVI-lea, jumătate eroi, jumătate spadasi, care trăiau într-o epocă de mari avînturi și de principii nepotrivite cu filozofia civilizației moderne” — mărturisea V. Alecsandri într-o scrisoare către I. Ghica.

De altfel, epoca aceasta, dramatică prin excelență, nu l-a atras numai pe Alecsandri. De aici și-a extras și Bogdan Petriceicu Hașdeu materialul dramei sale *Răzvan și Vidra*. Tot din această epocă s-a inspirat C. Negruzzi pentru nuvela sa istorică *Alexandru Lăpușneanu*.

În ceea ce privește piesa lui Vasile Alecsandri, se poate anticipa că: „În *Despot-Vodă* au fost înfierate caractere și vicii specifice acelei epoci, cît și altora, bazate pe exploatare; în piesă a fost elogiată virtutea și deplînsă suferința maseilor, dramaturgul făcînd să trăiască personaje reprezentative, să se miște profitori și împilați, majoritatea cu valoare de tipuri, dînd operei dramatism și veridicitate”⁴.

Mulți dintre comentatorii au socotit că piesa lui Alecsandri e tributară unor influențe provenite din teatrul francez. Astfel, Ch. Drouhet și E. Lovinescu afirmă că în drama sa Vasile Alecsandri a fost puternic influențat de Victor Hugo, aducînd drept argumente citeva scene, printre care aceea a prezentării lui Despot pe catafalce, refuzul lui Laski de a-i preda corpul etc.

În realitate, Vasile Alecsandri a ales din faptele istoriei acele momente care i s-au părut veridice în raport cu intențiile sale de dramaturg. Alecsandri este îndatorat romantismului în general, ca modalitate și curent, dar nu este tributar unui anumit scriitor romantic.

Aducînd în scenă o figură istorică, Vasile Alecsandri a realizat o operă de ficțiune și nu o simplă reconstituire. Scriitorul și-a conturat personajele, conform cu spiritul în care au fost consemnate de istoricii români. Personajele acestea au corespondențe în istoria Moldovei: Despot, Moțoc, Tomșa, Lăpușneanu. Prin aducerea pe scenă a lui Limbă-Dulce și a lui Jumătate, a țărănilor și a țărancelor, ca reprezentanți ai poporului, Alecsandri a fost credincios unui mare adevăr al istoriei.

„Alecsandri e romantic prin anumite gesturi spectaculare, care totuși nu vin dintr-o influență directă a teatrului francez, și prin nesocotirea anumitor realități în favoarea efectului scenic și dramatic”⁵ afirma Al. Ciorănescu. Același cercetător făcea o observație extrem de interesantă și argumentată prin texte culese din drama în discuție.

Ca personaj dramatic, Despot poate fi apropiat de Don Carlos al lui Fr. Schiller, victimă a unor planuri politice prea timpurii pentru vremea lui. Dar există, cum e și firesc, și o deosebire. Don Carlos a fost și victimă a lealității lui, a incapacității lui de a disimula, în timp ce Despot e un principe visat de un Machiaveli, fără scrupule și punînd mai presus de orice reușita planurilor lui.

Și G. Călinescu observa că, deși există o înfrîurire a lui V. Hugo, drama lui Vasile Alecsandri e originală și, mai curînd, influența provine dinspre Hașdeu care deschisese prin *Răzvan și Vidra* seria dramelor istorice române. Pe bună dreptate, G. Călinescu afirma: „Marele patos, beția lirică și retorică din teatrul lui Hugo n-au trecut la Alecsandri, înlocuite prin dizertații poetice... cu prea puține mari imagini... Se conturează de la început conflictul fundamental și tradițional

⁴ V. Brădăteanu, *Drama istorică națională*, București, EPL, 1966, p. 135.

⁵ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 94.

din teatrul istoric românesc, care nu este între indivizi, ci între ambiția voievodului, pe de o parte, și rezistența obiceiurilor și corpurilor constituite, pe de alta. Vechiului cor din tragedia elină îl ia aici țărâtimea, factor de împotrivire...⁶.

Mai trebuie adăugat că drama lui Vasile Alecsandri are o deosebită valoare și prin limba în care a fost scrisă. Dacă reținem faptul că traducerea făcută pînă atunci din dramaturgia universală era departe de a valorifica pe scenă expresivitatea și frumusețea limbii române, piesa lui Vasile Alecsandri, scrisă în versuri, își sporește valoarea. Odobescu vorbea, pe bună dreptate, despre „farmecul ce reiese din mulțimea imaginilor poetice și din noblețea limbii întrebuintate de autor”, iar Eminescu însuși a fost un admirator fără rezerve al dramei lui Alecsandri.

Limba în care scrie Vasile Alecsandri se caracterizează prin bogăție și culoare și, mai ales, dovedește posibilitățile nepuizabile ale cuvîntului capabil să dea glas unor acțiuni scenice, versurile au reușit să contureze liniile caracteristice ale personajelor, ale conflictului dramatic propriu-zis.

Drama istorică națională, ivită dintr-o necesitate obiectivă a culturii naționale, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, s-a dezvoltat și s-a impus ca modalitate de educare patriotică și eroică. Marile idealuri, lupta eroică și patriotică a maselor poporului au fost simbolizate de eroii dramelor istorice naționale, îmbogățite de-a lungul anilor printr-o continuă perfecționare a limbajului dramatic și diversificare a problematicei abordate.

În ceea ce privește rolul lui Alecsandri, „se poate spune fără exagerare că, în biruirea greutăților de la început ale teatrului românesc și în dezvoltarea sa de-a lungul unei jumătăți de veac, contribuția lui a fost hotărîtoare. El a dat limbii cursivitate și firească, a reușit pentru înția oară pînă la Caragiale să restituie senzația vorbirii autentice a oamenilor, potrivit cu starea socială și profesiunea lor, să caracterizeze prin dialog”⁷.

UN ASPECT AL CLASICISMULUI LATIN ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

de

AL. BELU

În lucrările lor istorice și lingvistice, învățații Școlii Ardelene au militat cu ardoare pentru afirmarea și, totodată, dovedirea romanității poporului român, aflat sub dominație străină. Pe parcursul acestui demers, ei au făcut apel într-o măsură apreciabilă la umanismul autohton. Operele de seamă ale reprezentanților lui au avut darul să vădească, pentru prima oară în istoria culturii noastre, sinteza dintre cele două elemente fundamentale privind romanitatea. Este vorba, pe de o parte, pe fondul conștiinței autohtone, reflectat în numele pe care românii îl purtau atestîndu-le pregnant descendența, pe de alta, de cunoașterea scrierilor umanistilor străini animați de dorința de a ne cerceta originea. Clasicismul antic constituie o componentă esențială a umanismului¹. Plecînd de aici, credem că se poate vorbi de existența implicită, în spațiul culturii românești din Transilvania, a unei continuități privind tradițiile latine. Cu alte cuvinte, din secolul al XVII-lea, ele sînt re-luate și, totodată, amplificate în secolul al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor. Articolul nostru se oprește la această continuitate încercînd să o pună mai pregnant în evidență.

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 315.

⁷ *Istoria literaturii române*, II, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, p. 481.

¹ P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, Editura Acad. R.P.R., 1965, p. 208; Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, Editura Minerva, 1972, p. 24, 32, 36—43; Virgil Cândea, *Răsturnarea dominantă (Contribuții la istoria umanismului românesc)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, p. 21—23.

Umaniștii români sînt posesorii unei profunde culturi clasice. În urma anilor de studiu petrecuți la colegiul din Bar, Miron Costin a ajuns un temeinic cunoscător al limbii și literaturii latine, nutrea o admirație statornică față de antichitatea clasică. Se pare că, dintre poezii și prozatorii latini, Horațiu și Ovidiu l-ar fi influențat mai mult². Fiind vorba de interesul pe care Miron Costin l-a manifestat față de opera lui Ovidiu, într-un documentat studiu din 1957, prof. N. Lascu afirma că învățatul moldovean „este, cel puțin după știrile pe care le avem pînă acum, cel dintîi traducător și imitator român din poetul de la Sulmona”³. În *De neamul moldovenilor*, oprindu-se la originea termenului Vlah, el traduce următorul fragment din *Ponticele* lui Ovidiu :

*Praefuit his, Graecine, locis modo Flaccus, et ille
Ripa ferox Histri sub duce tuta fuit.
Hic tenuit Mysas gentes in pace fideli.
Hic arcu fisos terruit ense Getas.*

(IV, 9, v. 75—78)⁴.

În încercările poetice ale umanistului român, ușor pot fi deslușite ecouri ovidiene. De exemplu, în poemul *Viața lumii* este întîlnit motivul nestatorniciei norocului, — *fortuna labilis* —, de asemenea, cel al fragilității existenței noastre.

² P. P. Panaitescu, *Introducere la Miron Costin, Opere*. I. Ediție critică îngrijită de..., București, EPL, 1965, p. X—XI, XXV—XXVI; idem, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1925, p. 109—110; Dumitru Velciu, *Miron Costin. Interpretări și comentarii*, București, Editura Minerva, 1973, p. 164—173.

Următoarele versuri din poemul *Viața lumii*:

„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;
Cele ce trec nu mai revin, nici să-ntorcă iară.
.....

Fug vremile ca umbra, și nici o poartă
A le opri nu poate...”,

ne amintesc, cu certitudine, de prima strofă a odei lui Horațiu, *Ad Postumum* (*Carmina*, II, 14) :

Eheu fugaces, Postume, Postume
Labuntur anni, nec pietas moram
Rugis et instanti senectae
Adferet indomitaeque morti.

După cum versurile :

„Fum și umbră sînt toate, visuri și păreri
.....

Unde-s a lumii împărați, unde iaste Xerxes,
Alixandru Machidon, unde-i Artaxerses,
Avgust, Pompeiu și Chesar ?”

constituie, în afară de orice îndoială, ecoul celor din oda *Ad Torquatium* (*Carmina*, IV, 7) :

Nos, ubi decidimus,
Quo pius Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,
Pulvis et umbra sumus.

³ N. Lascu, *Ovidiu în opera lui Miron Costin*, în vol. *Publius Ovidius Naso*, XLIII î.e.n. — MCMLVII e.n., București, Editura Academiei R.P.R., 1957, p. 375. Vezi, în continuare, și p. 374—386.

⁴ Este adevărat că tălmăcirea românească a acestor versuri, efectuată de către Miron Costin, este foarte liberă și, uneori, inexactă. Ea se prezintă astfel :

„Geții ținea într-o vreme, acum Flaccus ține
Ripa sump-a Dunării, el singur cu sine.
El a ținut Misia în pace cu credință
Pre Geți i-au scos de-aicea, el cu biruință”.

Poetul sulmonez le-a tratat pe acestea două în *Pontica*, IV, 3 și în *Tristia*, V, 8. Pe lângă motivele amintite, la o cercetare atentă, pot fi depistate și altele, nu mai puțin certe, aparținând bardului latin exilat pe țărmul Pontului Euxin. Important de reținut este faptul că, pentru Miron Costin, studiul clasicismului antic nu a constituit un scop în sine. Potrivit sublinierii lui P. P. Panaitescu, întinsele cunoștințe de istorie antică, buna cunoaștere a limbii latine au avut darul să contribuie la afirmarea uneia dintre cele mai valoroase idei ale operei sale, și nume, aceea a originii latine a poporului român⁵. Mai exact, au fost menite să ducă la punerea acestei idei în deplină valoare⁶.

Punctul culminant privind receptivitatea lui Dimitrie Cantemir față de cultura greco-latină îl marchează *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*⁷. De la condamnarea totală și nu mai puțin vehementă a culturii și civilizației antice înțepinsă în *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, el ajunge să efectueze în *Hronic* un autentic elogiu umanist al acesteia. Trecerea de la un pol la altul este întru totul explicabilă. Atunci când a scris *Sacrosanctae*, el nu era preocupat în mod deosebit de problema complexă privind originea românilor, cu alte cuvinte, nu s-a afirmat în ipostaza de cercetător pasionat al istoriei. O dată cu orientarea tot mai pronunțată spre studiul acesteia, convins de importanța teoriei originii romane a poporului nostru, cultul civilizației antice nutrit de către savantul domnitor capătă noi dimensiuni, ajungând la o amplitudine considerabilă. Dacă, în *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir prezintă problema originii în mod tangențial, dar nu mai puțin veridic, în *Hronic* o reia și îi acordă o remarcabilă dezvoltare. De fapt, în paginile acestuia se conturează elementele de bază ale concepției sale cu privire la obârșia poporului nostru, și anume, descendența pur latină, continuitatea neîntreruptă a romano-moldo-vlahilor în Dacia romană, unitatea acestora în spațiul carpato-dunărean⁸.

Este util să adăugăm, în această ordine de idei, că, până la Dimitrie Cantemir, cărturarii români rezurgeau la lucrări străine atunci când aveau nevoie de o fundamentare științifică în demonstrarea originii noastre. De acum înainte, lucrurile se inversează. Învățații europeni apelează la cunoștințele cărturarilor români atunci când intenționau să scrie despre romanitatea noastră. Așa se explică faptul că *Description antiqui et hodierni status Moldaviae* (terminată în 1716) și *Hronicul* au apărut la solicitarea Academiei din Berlin, menite să słujească informării lumii științifice europene. În 1717, a fost redactat în limba latină și *Hronicul*, sub o formă rezumativă și cu titlu *Historia Moldo-Vlachica*.

Constantin Cantacuzino a avut o vastă cultură umanistă, însușită la vechea școală a tradiției bizantine, completată la cea a neoaristotelismului italian. El a fost un profund admirator al spiritualetății greco-latine, stăpânind cu desăvârșire limbile clasice, cunoscând temeinic operele reprezentative ale scriitorilor antici, dar nu numai pe acestea, ci, totodată, și lucrările unor învățați contemporani⁹. Biblioteca sa, una dintre cele mai mari biblioteci românești particulare din acea vreme, înregistra un număr apreciabil de opere aparținătoare clasicilor greco-latini¹⁰. În *Istoria Țării Românești*, consacrată originii și perioadei de început a românilor, în afara scriitorilor medievali și a unor învățați mai aproape de epoca lui, Constantin Cantacuzino face apel la istoricii Titus Livius, Diodor Siculus, Quintus Curtius, Strabo, Dio Cassius. Potrivit concepției stolnicului, romanitatea noastră se fundamentează pe două coordonate esențiale: conștiința autohtonă a originii romane și argumentarea ei livrească, umanistă. În lumina acestei concepții, elementele de bază ale etnogenezei românilor le constituie dacii și romanii, numele sintezei etnice rezultate fiind dat după factorul dominant al ei, cu alte cuvinte, după romani.

Din cele relevate pînă acum, se desprinde suficient de limpede constatarea potrivit căreia clasicismul antic constituie o coordonată majoră a umanismului ro-

⁵ P. P. Panaitescu, *Introducere la Miron Costin, Opere. I...*, p. XXVII.

⁶ Adolf Armbruster, *Romanitatea Românilor. Istoria unei idei*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 188—200.

⁷ Cu privire la evoluția perspectivei din care învățatul domnitor privea antichitatea, vezi Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul...*, p. 170—205.

⁸ Adolf Armbruster, *Romanitatea Românilor...*, p. 208—213.

⁹ Virgil Cândea, *Stolnicul între contemporani*, București, Editura Științifică, 1971, p. 71, 77—78, 116. Vezi și Adolf Armbruster, *Romanitatea Românilor...*, p. 200—208.

¹⁰ Corneliu Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român, Constantin Cantacuzino Stolnicul*. Cuvînt înainte de Virgil Cândea, București, Comitetul așezămintelor culturale, 1976, XV + 404 p.

mănesc. Reprezentanții de seamă ai acestuia — noi ne-am oprit doar la Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino — au acordat o atenție deosebită valorilor perene ale antichității greco-latine. Pentru ei, temeinicile cunoștințe clasice, însușite în școlile pe care le-au frecventat, nu au constituit o paradă de erudiție, ci au fost menite să aducă o contribuție importantă la relevarea originii latine a limbii și poporului român.

Ideologia Școlii Ardelene este tributară într-o măsură considerabilă umanismului autohton. Pentru a evidenția faptul că învățații transilvăneni reiau din patrimoniul acestuia și dezvoltă în mod creator multe și valoroase idei menite să ducă la dovedirea romanității noastre, referirea la Inochentie Micu este concludentă¹¹. Entuziastul cărturar a fost un bun cunoscător al tradițiilor din ținutul natal, în ansamblul cărora ideea originii latine ocupă un loc de seamă. Totodată, el a posedat o întinsă cultură clasicistă însușită în școlile pe care le-a urmat. Din punctul de vedere al cercetării de față, se impune să reținem că el a fost un pasionat cititor al lucrării lui Dimitrie Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*. În paginile acesteia, deși savantul domnitor pune accentul în mod special pe originea noastră romană, el nu neglijează nici factorul dac. Cumpărarea de către Inochentie Micu, pe când se afla la Viena, a unui exemplar din scrierea menționată constituie o mărturie în plus privind certa lectură a ei. Important de subliniat este faptul că, în demersurile sale, învățatul transilvănean a năzuit să convertească ideile umanistilor din secolul precedent, privitoare la romanitatea românilor, continuitatea lor neîntreruptă în vatra strămoșească, în argumente capabile să ducă la revendicări imediate, la obținerea unor legitime drepturi politice și sociale.

Samuil Micu, primul reprezentant de seamă al Școlii Ardelene, se vădește, de asemenea, un temeinic cunoscător al operelor fundamentale aparținând umanistilor din secolul al XVII-lea și începutul celui următor, din cuprinsul acestora împrumutând idei și argumente menite să contribuie la afirmarea și dovedirea romanității poporului nostru¹². În elaborarea lucrărilor sale istorice utilizează din plin *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* al lui Dimitrie Cantemir, după cum face apel la scrieri ale lui Miron Costin și Nicolae Costin. De un real folos pare a-i fi fost *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino, în spiritul căreia încearcă să prezinte o istorie a tuturor românilor din Dacia traiană, dar nu numai din aceasta, ci și din așa-zisa Dacie aureliană. Pentru a releva faptul că reprezentanții iluminismului românesc din Transilvania reiau și dezvoltă, potrivit condițiilor istorice specifice acestei provincii, multe din ideile de bază ale umanismului autohton, utilă este referirea la Petru Maior¹³. În redactarea importantei lucrări *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, el a recurs la izvoare utilizate de către Dimitrie Cantemir, precum și la argumentația pe care se sprijină unele din tezele învățatului domnitor privind romanitatea românilor. În afara *Hronicului*, scrierea lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor*, socotită, pe drept cuvânt, primul tratat savant din istoria literaturii române consacrat originii poporului nostru, de asemenea i-a constituit o prețioasă lectură. Desigur că existența între cărțile personale a unui exemplar din lucrarea lui Miron Costin a avut darul să faciliteze temeinica cercetare a acesteia.

În preluarea și utilizarea de către exponenții Școlii Ardelene a unor idei de bază din arsenalul umanismului românesc, menite să demonstreze romanitatea noastră, se vădește un aspect important al culturii românești: continuitatea ei. Dar, ținând cont de faptul că, în operele reprezentanților umanismului, cultul antichității, promovarea valorilor perene ale clasicismului greco-latin s-au împletit cu teoria originii romane a poporului nostru și a unității sale etnice, teorie recepțată și îmbogățită sensibil de către iluminiști, sîntem îndreptățiți să acceptăm existența în Transilvania a unei continuități care vizează, deopotrivă, clasicismul antic. Așadar, nu se greșește atunci când se afirmă că, în planul spiritualității românești din provincia menționată, tradițiile latine sînt continuate din secolul al XVII-lea în secolul al XVIII-lea. Ba mai mult, în ultimele decenii ale acestuia și prima jumătate a celui următor, ele sînt nu numai perpetuate, ci sensibil aprofundate și, totodată, valorificate potrivit imperativelor majore ale culturii românești din acea perioadă.

¹¹ Ion Lungu, *Școla ardeleană. Mișcare ideologică națională iluministă*, București, Editura Minerva, 1978, p. 86—87, 136.

¹² Id., *ib.*, p. 138.

¹³ Maria Protase, *Petru Maior: un cititor de conștiințe*, București, Editura Minerva, 1973, p. 115—116.

ELEMENTE PEISAGISTICE ÎN PROZA DE ÎNCEPUT A LUI IVAN BUNIN

de

TRAIAN NĂDĂBAN

În exegeza lui Ivan Bunin, mai ales în cea din deceniul al 7-lea, se manifestă un suflu nou, depășindu-se viziunea unilaterală, osificată.

Totuși, rămân în conul de umbră al cercetării unele aspecte importante, ce țin de tehnica literară în creația de început a scriitorului, de la confluența secolelor XIX și XX.

Primele nuvele și povestiri se înscriu sub semnul înnoirii realismului și a procedeelelor de expresie, deși pentru mulți autori Bunin va rămâne ultimul clasic al literaturii realiste ruse. Nu întâmplător E. Poloțkaia consideră că prin sistemul imaginilor artistice scriitorul „este opus predecesorilor”¹. Evident, se referă la Gonțarov, Turgheniev și L. Tolstoi.

Bunin cultivă maniera impresionistă de receptare și zugrăvire a realității, mai cu seamă a vieții de la țară.

Proza scurtă, de regulă, nu are un subiect propriu-zis. În tratarea cotidianului, deci a „feliei” de viață, el impresionează cititorul nu atât prin realul comunicat, cât prin atmosfera sugerată. Adesea naratorul mimează indiferența față de subiect (*Merele Antonovka*, *Ceața*, *O mină de aur*, *Visuri* etc.).

În unele nuvele (*O mică poveste de dragoste*, *Învățătorul* etc.), subiectul se dizolvă într-o succesiune de mici fragmente, unite doar prin starea de spirit a naratorului.

Folosind creator tehnica impresionistă, Bunin așează succesiv tușe de culoare, asociază liber nuanțe, sunete, chiar impresii olfactive și tactile, le suprapune, punctează esențele, urmărind sugerarea imaginii de ansamblu, care se distinge prin concretețe.

De impresionisti scriitorul se apropie și prin încărcătura lirică a modalităților de prezentare a lumii, opusă epicității, des întâlnite la înaintași.

Receptarea și redarea peisajelor în operele de început fiind marcate de poetica impresionistă, tablourile din natură absorb trăirile de moment ale povestitorului (de regulă, relatarea se face la persoana I). Ele sînt subiectivate, pline de lirism și poezie, plastice și expresive.

Se știe, nu o dată i s-a reproșat lui Bunin pasiunea „exagerată” față de natură. Este cunoscut și răspunsul. În el, după opinia noastră, ni se dezvăluie o parte din crezul său estetic. „Acest reproș, scria el, este nedrept. Eu nu scriu despre natură pur și simplu sau în stilul constatativ, al procesului-verbal, ci înfățișez frumusețea ei, adică, pe măsura posibilităților, o dată cu natura îi dau cititorului o părțică din sufletul meu”².

Pe baza analizei unei povestiri semnificative — *În cîmpie* — I. Vantenkov³ emite o idee interesantă, fructificată de noi din perspectiva modernă a înțelegerii specificului și funcțiilor peisajelor buniniene. Punctul de vedere auctorial, opinează cercetătorul sovietic, intră în conținutul ideatic al operei nu numai sub formă de caracterizare și concluzii lirice, ci și prin imixtiunea directă, sub forma unor aprecleri subiective.

Afirmația poate fi completată. Peisajul, în această ipostază, nu constituie numai un scop în sine sau fundal. El se transformă într-un procedeu artistic subtil, de transmitere a gândurilor și trăirilor afective, mai mult a psihologiei protagoniștilor. De exemplu, imaginea viforniței din povestirea *În cîmpie*, ce acoperă cu zăpadă conacul boierului, devine simbolul dispariției „cuiburilor nobiliare” și al pauperizării generale din Rusia acelor vremuri, pline de contradicții sociale.

Cu alte cuvinte, natura nu rămâne doar un pretext de dezvăluire a trăirilor pe care le încearcă naratorul (sau personajul în ipostaza povestitorului). Detaliile

¹ E. Polockaja, *Realizm Čehova i russkaja literatura konca XIX — načala XX vv.* (Kuprin, Bunin, Andrejev), Moskva, „Nauka”, 1974, p. 129.

² Apud F. Kulešov, *Lekcii po istorii russkoj literatury konca XIX — načala XX vv.*, Minsk, Izd. BUM, 1976, p. 325—326.

³ I. Vantenkov, *Bunin povestvovatel' (rasskazy 1890—1916 gg)*, Minsk, Izd. BGU, 1974.

peisagistice „sînt învestimîntate într-o haină de meditație”⁴, de comentariu filozofic și proiecție a „eului”. Totodată, scriitorul, în selectarea detaliilor din viață și din natură, tinde spre sensibilizarea receptării lor de către cititor. În următorul fragment din nuvela *O mîină de aer*, vagul trăirilor, nuanțele colorate psihologic și senzația lirică converg spre crearea unor stări psihice fluide, de melancolie și tristețe: „Aerul e mai rece și strălucirea serii se stinge treptat. Lanurile se întind acum vineții și melancolice; departe — departe, la orizont, se pierde după marginea pămîntului globul uriaș, de culoare zmeurie, tulbure, a soarelui. Are un aer rusesc străvechi acest tablou trist, această depărtare sinilie cu scutul acela tulbure, zmeuriu pe ea. Iată, acum e și mai stins, n-a mai rămas din el decît o bucată, apoi doar fișia de foc tremurătoare”⁵.

Imaginea se prelungește într-o suită de detalii care în context și subtext capătă o valoare anume. După lăsarea „penumbrei albastrii a nopții”, în luncă „e frig ca într-o pivniță”, pe crengile răchitelor „dorm cocotați corbii cu penele zbirlite”, la răsărit, „ca un cap mătăhălos, se înalță alene luna palidă”.

În contextul nuvelei, ni se sugerează paragina vechilor conace, sărăcia satelor. În care au devenit tot mai evidente stratificarea socială și mizeria țărănimii ruse.

Tablourile din natură sînt neliniștite, dezolante, pline de angoase și tristeți, străbătute de reflecții și căutări chinuitoare, de întrebări ce nu-și găsesc răspuns, ce sînt confruntate cu destinul implacabil. Asemenea peisaje înfîlînim în multe dintre nuvelele și povestirile de început (*Ceața*, *Satul* etc.).

Povestirea *Satul* nu are ca pivot un subiect propriu-zis. De asemenea, nu vom înfîlîni o acțiune precisă sau un conflict ușor detectabil, în jurul căruia să graviteze personajele sau evenimentele. Nararea este constituită din alternarea tablourilor, a scenelor din viața cotidiană a satului rusesc.

Secvențele din natură sînt filtrate prin optica subiectivă a fraților Tihon și Kuzma Kraskov. Imaginea sumbră, sărăcăcioasă a satului este amplificată de replicile și polemicele de mare întindere a celor doi protagoniști. Astfel, descriind tabloul trist al satului, Tihon conchide minios: „Ce sărăcie e în jur! Au sărăcit complet mușcii, nimic nu a rămas din conacele sărăcite, împrăștiate prin ținut”. (I, 220).

Tonalitatea sumbră a relatării este accentuată de peisajul de iarnă: „Diminețile erau mohorîte”, „Sub zăpada învîrtoșată, cenușie”, „satul era și el cenușiu”.

În preajma „izbelor de gheață” se vărsau „zoile și cenușa”, dincolo „de sălcile desfrunzite din spatele izbelor, sub cerul jos, alburii, se întindea o cîmpie de zăpadă, pustie, vălurită și acoperită cu o pojghiță de gheață, cenușie”. (I, 273).

Cromatică în aceste descrieri joacă un rol deosebit. Tîlcul ei este mai evident prin contrapunere. În primele nuvele lirice, în care Bunin este marcat de nostalgia patriarhală, cromatică este cu totul alta. Peisajele sînt presărate de culori ce sugerează liniștea și melancolia. Lanurile sînt „aurii”, toamna „fermecătoare”, „pînzele străvezii” urzite de paianjeni „zburdă încetișor”, strălucind „poleite cu aur”. Culoarea este străbătută de lumină, care, la rîndul ei este „auroleată de nuanțe pastelate”.

Peisajele buniniene se remarcă, după cum observă A. Kaceaeva⁶, nu numai prin sensibilitatea receptării, ci și prin însuflețire, ele se contopesc cu universul uman, într-o osmoză, redată, de regulă, și prin intermediul, comparațiilor, metaforelor, personificărilor, epitetelor. Luna are „o față palidă și blindă”, este „tristă o dată cu omul, liniștindu-l”, „noaptea tîrziu, vîntul este blind, tăcut, tandru”, „lacul suferă de tristețe” (*Micul roman*); marea „aruncă o privire de după tufe și pomi”, ea „umple cu prezența ei împrejurimile” (*Speranță*), brazii și pinii „se încruntă, adunîndu-se cete, cete” (*Drumul nou*).

Comparațiile și asociațiile sînt neașteptate, sînt pline de prospețime, poetice și totodată terestre, căci în ele se află semnele realității, ca în cele în care este redată dispariția „cuiburilor nobiliare”: „Lucezarovka strălucește ca marea”, acoperișul mare, cu paie „e înegrit de vechime”, din el a rămas doar „scheletul acoperișului”, coșul de cărămidă „se înalță deasupra lui ca un gît lung” (*În cîmpie*).

⁴ T. Nicolescu, V. Piskunov, *La hotar de veacuri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 79.

⁵ I. A. Bunin, *Nuvele și povestiri*, I, București, E.P.L.U., 1968, p. 24. În continuare, exemplificările din textul beletristic se vor face prin indicarea volumului și paginii imediat după citat.

⁶ A. Kačeva, *Master živopisnoj prirody*, în „Russkaja reč”, 1980, nr. 5, p. 11.

Apropierea elementelor naturii de viața cotidiană a omului se face cu multă poezie și expresivitate: „izbele stăteau zbîrlite ca niște găini pe vreme rea“ (*Epi-taf*); „adieu ușor a aromat de frunze sub soarele prăjit“, zăpada în poiană „a presărat cu zahăr acoperișurile caselor“, ea, pe alocuri, „e parcă de atlas, e fărâmicooasă ca sarea“, „înghețată geme și țipă la fiecare pas neantent“ (*Ignat*).

Este de remarcant faptul că Bunin condensează imaginile, renunțînd la tehnica tradițională de tip tolstoian, cu ample spații. Densitatea micropeisajelor este capabilă să redea o întreagă atmosferă, ca în nuvela *Calul alb*. Picturalitatea tablourilor nocturne conferă descrierii un stil aluziv, în cadrul lor apar oameni — siluete pe fundalul naturii, ca în pictura impresionistă.

Dar maniera lui Bunin de zugrăvire a peisajelor este pur subiectivă doar la prima vedere. Realitatea obiectivă este recreată plastic, din elemente dispartate, selectate cu grijă, filtrate printr-o percepere senzorială proprie și prin conștiință. Altfel spus, atmosfera la Bunin se naște din realitate și este transfigurată artistic ca o prelungire a acestei realități. În acest sens, scriitorul se detașează de prozatori (de A. Belii, de exemplu), care evadează într-o lume fantastică, chiar transcendentă. În această accepție, peisajul lui Bunin este viu, pulsează o dată cu viața.

Viziunea optimistă ni se dezvăluie și în articolul lui Bunin „Poetul umanist“: „Societatea noastră se bucură prea puțin de înfrumusețarea naturii, cînd de fapt, această influență e mare și binefăcătoare (...) natura purifică și înobilează sufletul, îl liniștește, îi îndreaptă atenția spre bucuriile purtate și dezinteresate“⁷.

Substratul filozofic al concepției scriitorului se află în relația om-natură, ca o modalitate de a găsi fericirea. O concretizare elocventă o găsim în evocarea parfumului merelor și în același timp, ai copilăriei în *Merele Antonovka*.

În această operă ca și în majoritatea nuvelor fără un subiect anume (*În cătun, Kostriuk, Liniștea, Focul*) natura încetează să fie un cadru decorativ sau de recuzită, transformîndu-se în personaj literar central, în rezonator al stărilor de conștiință ale autorului.

În *Merele Antonovka*, succesiunea liberă a amintirilor și rememorărilor creează tabloul de ansamblu, liric, chiar simbolic, al vieții de altădată, vădit idilic, a cunoscătorilor boierești, ajunse, spre părerea de rău a naratorului, o paragină. În fluxul amintirii sînt evocate scene de vinătoare, „toamna senină“; culesul merelor este reconstruit cu minuție.

Elegia „cuiburilor nobiliare“ se asociază cu parfumul merelor „Antonovka“ toamna, cu „mirosul putred al frunzelor căzute“, „mireasma mierii“ și „a dimineților proaspete“, cu nuanțele aurii, ruginii, în care se „încețimește livada“.

Parfumul merelor constituie pivotul rememorării. În acest sens, interesantă ni se pare „teoria“ proprie cu privire la rolul mirosului în viața umană, pe care o expune în prima variantă a nuvelei: „...nu țin minte unde am citit că lui Schiller îi plăcea ca în odaia sa să fie mere (...) mirosul lor îi trezea o stare propice scrisului (...) și înțeleg pe deplin. Se știe ce putere de înfrumusețare o au asupra noastră mirosurile. Ele sînt minunate, ne fac să simțim mai viu viața: frumusețea naturii, cîntecul, muzica, sunetul clopotului într-o dimineață însoțită“⁸. În continuare, Bunin face o ierarhizare a mirosurilor, situînd pe prim plan mirosul mării, al pădurii, al pămîntului primăvara și frunzele putrezite toamna, al merelor puse la păstrat.

O altă latură a descrierilor peisagere demnă de relevat este contrapusa imaginilor irizate. Fundalul pe care își proiectează scriitorul tablourile dintr-o serie de nuvele îl constituie cerul și pămîntul, cîmpia nesfîrșită, ce fac parte, potrivit viziunii auctoriale, din cosmos.

Acest cosmos este plin de taine. În fața lui omul este dezorientat și neputincios. Ni se înfățișează un paradox: deși universul înfățișat este atrăgător, el este de o frumusețe rece, lipsită de scop. Acest substrat filozofic pesimist ne dezvăluie dilema tragică a scriitorului în fața unor realități sociale imediate, de fapt, dilemele existențiale.

Nu fără temei observă V. Gaideko o altă latură a specificului personajului bunianian în unele nuvele „Cosmosul este înspăimîntător de măreț și de nepătruns, atît în clipele sale fericite, cit și în cele neliniștite“⁹.

⁷ Apud. T. Nicolescu, *I. A. Bunin*, București, Editura Univers, 1971, p. 91.

⁸ Apud. T. Nicolescu, *op. cit.*, p. 89—90.

⁹ V. Gejdeko, *A. Čehov i I. Bunin*, Moskva, 1970, p. 302.

Intr-adevăr, în acest „templu“ păstrător de legende, impresiile naratorului tind să surprindă esența fenomenelor. În ceață, spre exemplu, aceste stări devin coloana vertebrală a descrierii. În peisajul acoperit de ceață, omul încearcă o puternică senzație de înstrăinare, receptînd natura unilateral — ca o taină de nepătruns. Vaporul „seamănă cu un vas fantomă“, marinarii apar ca „o arătare de vis“. Neliniștit și derutat, povestitorul caută și nu găsește un loc în această lume ostilă: „Calmul nespul al unei tristeți nemărginite, disperate, puse stăpînire pe mine. Mă gîndeam la ceea ce mă atrăsese întotdeauna, la toți acei care trăiseră cîndva pe acest pămînt, la oamenii din vremuri străvechi pe care, fără îndoială, îi văzuse această lume și care, pe semne, îi păruseră atît de mici și mărunți, atît de asemănători unii cu alții, încît ea nici nu observa dispariția lor de pe acest pămînt“ (I, 125).

Nu rareori elementele peisajului, prin similitudini sau contraste de ordin psihologic, nu permit să pătrundem în resortul intim al frămîntărilor naratorului implicat a personajului literar. Zăgrăvirea peisajelor devine un procedeu subtil de „imersiune“ în straturile profunde nu numai ale conștiinței, ci și ale abisului.

În nuvelele *Anul nou*, *Ceață* și *Linșteea* natura devine o sursă de autocunoaștere a omului, a definirii locului lui în lume, de îmbogățire etică și estetică a personalității.

Cu pătrundere sesizează L. Krutikova¹⁰ o trăsătură distinctă a miniaturilor lirice buniniene: scriitorul s-a străduit prin secvențele peisagere „să-l inițieze“ pe cititor în receptarea estetică a frumuseților naturii, să-i trezească „emoții nobile“, fără de care este de neconceput fericirea omului. O astfel de idee poate fi susținută prin exemple elocvente din *Ceața*. Nuvela este construită tocmai pe o asemenea concepție a scriitorului. În ea dispar granițele dintre pictură, poezie și muzică. Se succed și se înlocuiesc tablourile descrierii ceții de deasupra mării și la unison. În acest întineric, răsună trăirile intense, tragice ale eroilor, inclusiv ale naratorului. În subtext nu este vorba doar de un paralelism psihologic — om — natură. Scena finală — soarele de dimineață, care împrășteie ceața și-i redă omului bucuria mai intensă a vieții, conferă nuvelei un tîlc anume. Ca și în natură, unde ceața rău prevestitoare este înlocuită de soarele blînd și luminos, așa și în sufletul omului sînt posibile schimbările de stări sufletești. De la neîncrederea în forțele sale și teama în fața stihilor omul poate reveni la o viziune mai optimistă. Legile înțelepte ale naturii îl învață să depășească sentimentul inutilității și spaimii, să-și biruie durerea, să învețe a găsi pînă și în tristețe ceva măreț și frumos.

Este evidentă viziunea panteistă a lui Bunin, cu toate plusurile și minusurile sale. Spre exemplu, în nuvela *Schitul*, protagonistul principal — țărănul Meliton — este un om cunoscut în pădure, care trăiește după legi anume, „naturale“, izolat, tăcut, înstrăinat de lume. Prin intermediul atitudinii eroului față de personajul de toamnă, naratorul încearcă să descopere cauza „permanentei tristeți“, mai bine spus „taina sufletului rus“. Doar parțial este dezvăluit resortul intim al psihologiei țărănului rus, dar sensul generalizator, filosofic al nuvelei ne apare în final. Pînă și denumirea operei *Schitul* capătă conotații anume. Schitul nu este doar locuința lui Meliton. El reprezintă întreaga Rusie țaristă, satul, țărănimea ținută în întineric, înapoie și izolare.

Analiza de pe baze obiective a rolului naturii în proza de început a lui Bunin, în afara descoperirii rolului actual al naturii, care încetează a fi un cadru decorativ sau fundal al redării trăirilor emoționale, devenind substanța lirică a scrierilor, procedeul scrutării stărilor de conștiință a protagoniștilor și ale naratorului, ne încită la reliefarea noutății tehnicii adoptate. Bunin întrebunțează în mod creator tehnica impresionistă rămînînd, totuși, un scriitor realist.

Totodată, se demonstrează și pe această cale inconsistența părerilor criticilor literari, contemporani cu Bunin, care n-au înțeles caracterul novator al peisajelor în scrierile de început, acuzîndu-l pe autor de exagerări în pasiunea față de natură, de „fugă de realitate“ în lumea „frumosului“ și care vedeau în tablourile din natură „niște sentimente fulgurante“ lipsite de realism.

Relevarea unor laturi esențiale ale peisajelor buniniene și-a propus ca scop trezirea interesului exegeților contemporani față de acest domeniu insuficient explorat.

¹⁰ L. Krutikova, *Proza I. A. Bunina načala XX veka* (1900—1902), *Učonye zapiski IGU No. 355, Serija filologičeskikh nauk*, vypusk 76, p. 115.

SUBVERSIVE METHODS IN NARRATIVE CONSTRUCTION

by

PIA BRINZEU

In *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Daedalus formulates the well-known theory of the three phases of apprehension according to which beauty can be perceived in a literary work only if *integritas* (wholeness), *consonantia* (harmony) and *claritas* (radiance) coexist. Wholeness derives from the inner order and coherence, while harmony is the result of the unity between content and form. However, Stephen could not or did not want to give an example: starting with *Tristram Shandy* and finishing with *The Adventures of Augie March* there are very few, if any, novels to satisfy the condition of beauty demanded above.

Possible explanations: on the one hand, it is very difficult to create a work that should be a total, harmonious and clear body; on the other hand, the writers have always felt the pleasure of subminating the literary text by using diverse subversive techniques. Iuri Lotman underlines that the dynamism of the artistic text consists in *transgressing* the fundamental structure¹: contradictory referentialities, extratextual elements, unfinished texts / chapters / paragraphs, etc., all cause an inner tension that may gain important artistic values. Even the old writers — starting with the Middle Ages — enjoyed the delight of contradicting in one way or another the basic text. Chaucer left his major narrative poems unfinished (*The House of Fame*, *The Legend of Good Women*, *The Canterbury Tales*), although in his lists of works he refers to them as if they were completed. The variety, pluralism and inconclusiveness of *The Canterbury Tales*, for instance, made L. Sklute consider them "an early model for modern fiction"². Later writers like Sterne subminated the authority of the auctorial voice, while nineteenth century novelists such as Emily Brontë, George Eliot and Joseph Conrad extended the rhetoric of submination on the narratorial discourse as well, using concentric narrators, simultaneous focalizations, opposing referentialities, a.s.o. With Henry James, even the character and the dialogue as basic concepts were revised, permitting new explorations of what seemed technically untouchable.

R. M. Albérès underlined that the end of the nineteenth century marked an important change in the history of the European novel because the novelists refused to deal with the superficial aspects of life and devoted themselves to the exploration of the unknown, the unsaid, the unimagined yet³. Reality turned for them into an old deserted mine with numerous galleries, with parts of absolute darkness where one could easily be lost. The authors underwent a "crisis of reality" and discovered new realms that could satisfactorily be explored in dreams, phantasies, magic. The evasion was no longer directed towards realities of old and unknown periods and territories, as in medieval, romantic or gothic novels, but towards the obscure and unknown realms of man's subconsciousness. Apparently, after this final liberation, the novel seemed to have conquered all domains and, consequently, there was nothing more left to be revealed as new. Therefore, after the second world war, the novelists came to experience a new crisis of reality. They had to find a new solution. And they did. By being no longer concerned with the fields of investigation, but with the methods. One could thus complete Albérès by saying that there was a second moment of overthrow in the history of the novel when the *deconstructive* techniques became dominant and demolished what was most stable within the traditional discourse: the coherence of the fictional world (Joyce, Woolf, Faulkner), the referentiality (Golding, Fowles), the space / time continuum (Durrell), the orthography (Joyce), etc. The writers seemed all possessed by the obsession of comprising within a static image the energy of objects and persons within their ever changing environment, rendering the "dynamic immobility" (Faulkner) of the world. They found a solution in fragmentary techniques, in juxtaposition, dislocation, suspension, and ambiguity which became fundamental for the rhetoric of the post-modernist novel and made

¹ I. Lotman, "The Structure of Narrative Texts", *Soviet Semiotics*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1977, p. 145.

² D. Sklute, *Virtue of Necessity: Inconclusiveness and Narrative Form in Chaucer's Poetry*, Columbus: Ohio State UP, 1984.

³ R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Univers. p. 413.

it therefore be viewed as an art characterized first of all by the violation of the norm⁴. This is valid not only for British fiction, but for French, German and, among other, Romanian fiction. The intention of A. Robbe-Grillet, Le Clezio, A. Doblin, M. H. Simionescu, L. Fulga, or C. Olăreanu is no longer to complete a reality that cannot be grasped if it is not viewed from all sides, but to suggest that truth does not exist, that we can never discover anything else but personal variants of a deformed world. The subversive dialogue in James's *What Maisie Knew* or Ivy Compton-Burnett's *A Family and an Inheritance* hides behind the apparent meanings of the words a completely reversed signification: the most polite, kind and generous speakers are in fact the most selfish, ambitious and mean. L. Durrell's prismatic opposition of focalizations in *The Alexandria Quartet* differs from the similar techniques in Gide (*The School of Women*, Robert), Maurois (*Climates*) or Petrescu (*Procust's Bed*), because he intends to annihilate the viewpoints of the characters, offering not complementary descriptions, but contradictory ones. The final sentence in Golding's *Martin Pincher* also puzzles the reader. The book begins with the hero's dramatic fight for survival. After a shipwreck, Martin Pincher is nearly drowned, but taking off his boots, he escapes on an island where he finds shelter and food. The novel finishes with his death. The people that find him on the beach comment that he could not even get the time to kick off his boots. The reader has to re-interpret the entire novel: is what the author describes only the phantasy / nightmare / memory of a dying man? Is it a projection of reality on to a symbolic level? Or is it simply a literary trick to allow Golding write about an old theme whose famous career starting with *Robinson Crusoe* and finishing with *Friday or the Other Island* apparently made masterpieces impossible?

This new attitude is not an isolated event in the history of human culture. Philosophically, it can be explained by the *theory of relativity* which completely reversed the stability of the fundamental space and time coordinates. Late, Heisenberg's theories of physics also established the principle of *undeterminacy* which opposes *absolutivism*. The General Theory of Systems revealed that the constituents of a system are at the same time attracting and opposing each other, associated and dissociated. A continuous oscillation, fluctuation and ambiguity persist in spite of the apparent unity and harmony of the system.

The philosophy of Stephane Lupasco affirmed that the universe is based on the *energy of the contradictory* — a specific dynamism resulting from counterpointing the tendencies that lead to diversification with the tendencies that lead to homogeneity⁵. In opposition to Heraclit in whose philosophy contradiction is a path to harmony, Lupasco's philosophy announces an endless disharmony. *Contradictory complementarity* is in Lupasco's view the basic formula for modern society. The equilibrium and harmony are not symmetrical, they do not establish a system of equal forces. There always exists a disequilibrium that makes antagonisms lead to novelty, heterogeneity and originality. Thus disequilibrium, indecision, complementarity mark the new epistemological attitudes. Anticipated by Hegel and developed in a modern form by Gaston Bachelard, Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida and Gil Deleuze, the new law that underlies the complex relationships between different phenomena is based on a dynamic complementarity, a contradiction generated by indecision, ambiguity, indetermination. Derrida's *Of Grammatology* pointed out that all modern art is governed by *indecision*⁶ while the literary discourse refuses the coherent reality and a structurally unifying centre, engaging in a process of *disemination*. Its uniqueness and linearity is replaced by a plural structure, polysemic and ambiguous. The word turns into a monster with two faces, freeing vagueness and obscurity, transforming the work of art into a torturing, uncontrollable series of significations that can no longer be ruled (Hillis Miller) or into a luxuriant waste of meanings, all missing an organizing principle (R. Barthes). As the deconstructionists pointed out, the norms are violated, the codes of verissimilitude reorganized, the *defensive structures* of the text activated so that they hinder the reader from going deeper beyond the surface of the text. He cannot surpass the author's *knowledge of negativity* that makes him transform the familiar into an unrecognizable entity⁷. This leads to a wealth of strange figures

⁴ D. Lodge, *Modes of Modern Writing*, Ithaca, New York Cornell UP, 1977.

⁵ St. Lupasco, *Logique et contradiction*, Paris P.U.F., 1947; see also *Du devenir logique et de l'affectivité*, Paris, J. Vrin, 1973.

⁶ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

⁷ P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1983, p. 92.

of style, greatly exploited by the modern novel, such as the oxymoron, the paradox, the tautology, the periphrase, all examples of *semantic oddity*⁸.

How can one explain these new attitudes in literature? On the one hand, the authors are in search of a *total literature* and, as Sartre⁹ maintained, without negativity and deconstruction one cannot attempt to reach it. The great writers tried the limits of language when writing deconstructing it within the territory of literature¹⁰. *Ulysses* and *Finnegan's Wake* are the exemplary texts in which the boundaries of narrative intelligibility are constantly interrogated.

Secondly, there is a new desire of *mystification* that makes the writers hide the referent. The world around is disillusioning because we cannot understand and master it. The similar phenomenon happens with literature: neither the writer nor the reader can master the text which has its hidden life of its own, impermeable and unverifiable.

Thirdly, there is the amplified *pleasure of the modern writer* to play games with words, to exhaust their potentialities by ingenious combinational organizations¹¹. The game of literature has always been one of the most delightful entertainments, refined and subtle, by which the human mind, in continuous search for novelty, defied convention. Even if Joyce's pleasure of coining new words, Faulkner's combinational delight or Cumming's deviant morphology made Richard Kostelanetz say that "the history of innovative writing is, in part, a record of good gimmick"¹², innovative techniques turned functional solutions into new artistic paradigms. Literature appears to be a game in which the cleverest wins. And not the strongest. As Ross Chambers emphasized, narrative is linked to tactics because it involves the constant seduction of the strong, the audience or the reader, by the weak, the teller or the author¹³. That is why these tactics are an important weapon in the fight for *selfaffirmation*, defending against *alienation* and *despiritualization*. Or, in the words of J. F. Lyotard, if the traditional discourse has lost its credibility, the speculative discourse becomes the discourse of emancipation¹⁴.

Finally, the modern rhetoric of submination and deconstruction is the result of the new attitude writers adopt versus readers: the reader has to be puzzled, irritated and estranged within a territory of enigmas where he is no longer guided by the benevolent author, but left alone to take his own decisions. He is disconcerted by what Magliola calls "the mystic logocentrism"¹⁵ of the modernist writing. Ultimately, the intention of the writers is to oblige the reader face the irrational: he seems so irritated by the conventional readers, comfortably settled within the old conventions, that he provokes them to give up their illusions and enter a new territory where the logic of alternation dominates. Even if the literary methods such as lies, uncertain forms, inserted or double focalizations are immoral, the intention is to prepare the readers for a more accurate perception of the disorienting forms in the changing scenes around them. The novel is no longer a peaceful "archeological site" (Alberès) in which the significations lie dormant awaiting to be discovered, but an agitated battlefield where constant fights threaten the tranquility of the art consumer.

In general, the deconstructive techniques used by writers, however different, follow some common strategies of *narrative engineering*. The first moment consists generally of a cumulation of contradictory referentialities which establish an uncertain geometry of the text. The labyrinth, the net, the deforming mirror be-

⁸ G. N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, 1985, p. 131.

⁹ J. P. Sartre, "Situation de l'écrivain en 1947". *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁰ Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 10.

¹¹ P. Ward Corn, "Combinational Delight: The Uses of the Story within the Story in PALE FIRE", *The Journal of Narrative Technique*, vol 17, nr. 1, 1987, p. 83-90.

¹² R. Kostelanetz, "An ABC of Contemporary Reading", *Poetics Today*, vol. 3, nr. 3, 1982, p. 24.

¹³ Ross Chambers, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 212.

¹⁴ J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 63.

¹⁵ R. Magliola, *Derrida on the Mend*, West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 1984, p. 62.

come symbols of literary experience. The meaning is lost, making the reader follow the itinerary from *initial adhesion* to *final deception*. Occulting either the auctorial or the narratorial level, the dialogue or the space/time continuum, the process of decoding is perverted by misunderstanding and ambiguity. This can follow until a certain moment, when the reader feels the need to rearrange the inner hierarchies in order to establish an isotopy of meaning along which to continue reading. This moment turns into a *crucial point*: the disseminated text regains a meaning because the reader selects important information from the text and removes ambiguity by an evaluation mechanism¹⁶. This moment can be unique or it can be followed by other such moments that reorganize the narrative material from time to time. Correction becomes an essential operation, since not all the information can be stored in memory, especially when it is contradictory, and the reduction and storage of important parts to stand for the whole play a central role in the cognitive processing of the text.

Re-reading becomes essential for this kind of literature: first reading appears inoperant and insufficient. Texts have to be reanalyzed, partially or totally, with that *aggressive violence* Steiner found existing in all attempts of the translators to deal with a text. For the traditional readers, re-reading meant a conscious defeating of a failing memory or a possibility to enrich the text with secondary implications. For the modern reader, it turns into the major operation that allows him to evaluate the text correctly. A (problem) text such as Donald Barthelme's *Sentence* has first to be made intelligible as a narrative, and only afterwards can the reader seek ways to understand the fact that this is a story composed in one single sentence narrating the story of a sentence. Aspects previously omitted gain ever new vitality, validating the interpretation.

The new „deconstructive“ tendencies of the contemporary novel are not to be viewed as a sign of the decadence that characterizes modern literature, of the „crisis“ that supposedly affects narrative prose. On the contrary, they have to be seen as a sign of the permanent vitality, dynamism and capacity of intellectual readjustment that made fiction be alive for ever.

MOTIVUL SINGURĂȚĂȚII ÎN LIRICA ROMANTICĂ GERMANĂ

de

MARIA BERCEANU

Singurătatea este adesea soarta unor eroi ai literaturii romantice, atributul însoțitor al geniului. Singuraticul, călătorul în iarnă sau solitarul este considerat a fi prototipul romanticului prin excelență.

Prin lirică romantică germană înțelegem poeziile unor autori a căror activitate literară începe după 1789 și înainte de 1815. Producțiile lirice cu influența și rezonanța cea mai mare cuprinse în această noțiune sînt poeziile lui Hölderlin, Novalis, Brentano, Eichendorff și Wilhelm Müller. La acestea se adaugă culegerea lui Arnim și Brentano „Des Knaben Wunderhorn“. Wilhelm Müller, care a stat multă vreme în umbra marilor poeți, ca un „neînsemnat epigon al lui Eichendorff“¹, este astăzi fără îndoială, un liric romantic german cunoscut pe plan internațional, prin punerea pe muzică a unor poezii ale sale de către Franz Schubert, iar imaginea care există despre romantismul german, în afara domeniului germanisticii, este influențată și de versurile sale. Opera sa lirică cea mai cunoscută este cuprinsă în ciclurile „Die schöne Müllerin“ (Frumoasa morărită) și „Die Winterreise“ (Călătoria de iarnă), „cicluri de o frumusețe fremătătoare“ care „stau pînă azi mărturie unei stări de spirit în care muzica purta mai sus cuvîntul, conferindu-i o aură de valențe misterioase, o magică valoare incantatorie“². În afara celor amintiți mai

¹⁶ Y. Shen, „On Importance Hierarchy and Evaluation Devices in Narrative Texts“, *Poetics Today*, Vol. 6 nr. 4, 1985, p. 693.

¹ Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 80.

² Idem, *ibidem*, p. 80.

sus mai există un număr apreciabil de poeți lirici cu rezonanță diferită în epocă, precum Tieck, Arnim sau Uhland, Kerner și Chamisso, pentru a nu mai vorbi de un număr mare de autori care au publicat prin almanahuri și antologii.

Metaforele folosite în legătură cu motivul singurătății sînt bine cunoscute și, prin cîteva citate, ele pot fi cu ușurință readuse în memorie :

In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad ...

Ich möcht' als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus
Und singen meine Weisen,
Und gehn von Haus zu Haus.

(Eichendorff, *Das zerbrochene Ringlein*)

Denn mit heiligem Laub umkränzt erhebt die Stadt schon,
die gepriesene dort leuchtend ihr priesterlich Haupt
... nimm freundlich den Fremdling mir auf

(Hölderlin, *Stuttgart*)

Wer einsam sitzt in seiner Kammer,
Und schwere, bittere Tränen weint

(Novalis, *Geistliche Lieder*)

Müde bist du und kalt, Fremdling, du scheinst nicht
Dieses Himmels gewohnt —

(Novalis, *Der Fremdling*)

Ich sing und kann nicht weinen
Und spinne so allein

Gott wolle uns vereinen
Hier spinn ich so allein

(C. Brentano, *Der Spinnerin Lied*)

O wunderbarer Nachtgesang :
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen —
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

(Eichendorff, *Nachts*)

În aceste poezii eroul liric apare singur, ca drumeț, cîntăreț rătăcitor sau călător străin, deci în mișcare spre o comunitate consolidată care, în general, este văzută ca oraș. Mersul pe străzi, rătăcind fără un țel precis, este un motiv îndrăgit de Eichendorff. O altă atitudine frecventă în literatura și pictura timpului este privitul pe fereastră al singuraticului în așteptarea ivirii persoanei iubite sau pentru o schimbare de decor, pentru a ieși din singurătatea apăsătoare :

Mein Liebchen, sie schaute wieder,
Wie sonst, zum Fenster hinaus.

(Eichendorff, *Der letzte Gruß*)

O altă semnificație a orașului care se desprinde din poezia epocii este aceea de patrie dorită, în care ar vrea să găsească refugiu eroul singuratic.

Satul și oamenii lui îi oferă drumețului azil numai temporar. Cea mai îndrăgită metaforă pentru existența umană productivă în afara societății orășenești este moara, care-și datorează popularitatea, se pare, faptului că în contrast cu clădirea și piatra de moară în ea se împletesc durata și timpul care se scurge, subliniind deci, din punct de vedere metaforic, conflictul drumețului solitar.

Singurătatea este un mod de existență marginalizată, caracteristică tuturor păturilor sociale și tuturor profesiilor, deși unele profesii apar mai frecvent în poezie : morari, vînători, ciobani, cărbunari, pescari și grădinari. Uneori apar proiectate în poezie și sinteze ale acestor profesii :

Hat der Jäger sich dem Hirten,
Flöte sich dem Horn gesellt.

(Brentano, *Der Jäger an den Hirten*)

Eroul liric este student, lăutar, cîntăreț, muzicant sau poet. Ca și eroul romanelor perioadei romantice, el nu are un loc stabilit într-o comunitate astfel conturată. Prin „singurătatea în doi“ (Brentano, *Der Spinnerin Lied*) el s-ar putea opune unei comunități sociale mai mari sau ar simți mai puternic acțiunea acesteia asupra sa. În același timp, el cunoaște din punct de vedere psihic prăpastia dintre om și oameni. Gama amenințărilor se întinde de la arta seducerii din partea vinătorilor („Die schöne Müllerin“ de Wilhelm Müller) la ostracizare (Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht — Hölderlin „Diotima“) pînă la psihologia insistentă și vastă a infidelității înțilnită la Brentano. Cu aceasta, sfera se lărgeste dincolo de problematica pur socială. Aici se află, probabil, cauza folosirii atît de frecvente a imaginii miresei care plînge sau a miresei moarte, implicată, în special, într-o legătură pămîntească neîmplinită sau eșuată.

Ca și metaforele pentru formațiunile sociale, tot așa cuprind și cele pentru natură valori antonimice. Pădurea, muntele, fluviul și marea sînt frecvente, dar sînt folosite în sens foarte diferit. Pădurea este refugiul însingurat ca și labirintul sau muntele; riul, metafora curgerii prin excelență, te transportă spre țel sau te smulge, ducîndu-te în adîncuri; marea, în fine, este infinitul elementului care dizolvă și dezleagă totul. Valea, prăpastia sau peretele stîncos pot oferi protecție, însă prăbușirea de pe stîncă în prăpastie poate fi mortală pentru singuratic care se află în vîrf sau cel puțin tînde spre înălțimi. Natura „verticală“ se găsește din abundență în literatura și pictura epocii. Metafora „orizontală“ cea mai frecventă este grădina. Ea este natură delimitată, păzită și socializată, fără pericolele, înălțimile și adîncimile naturii sălbatice, necultivate :

Aus den Gärten komm ich zu euch, ihr Söhne des Berges
aus den Gärten, da lebt die Natur geduldig und häuslich

(Hölderlin, *Die Eichbäume*)

Poziția singuraticului și străinului în cadrul acestor dimensiuni ale naturii metaforice este foarte diferit privită în amănunt, dar în linii mari ea este asemănătoare la diferiți autori. Rolul de străin este o formă acceptată de existență. Este interesant de observat faptul că lexemul „fremd“ împreună cu altele aparținînd aceleiași familii de cuvinte este folosit foarte frecvent începînd cu anii '90 ai secolului al XVIII-lea. Mizeria singuraticului este adesea atenuată sau chiar schimbată în fericire prin subordonarea la gîndirea istorică :

Die Nachtigallen schlagen
Hier in der Einsamkeit
Als wollten sie was sagen
Von der alten schönen Zeit.

(Eichendorff, *In der Fremde*)

Prezentul este, după metafora matematică a lui Novalis, „diferențiala funcției viitorului și trecutului“³. Relațiile corespunzătoare în desfășurarea vieții omenești sînt redată ca amintire, dor de patrie, de casă, presimțire și dorință; visul ca și cuvîntul „odinioară“ deschide privirea spre ambele direcții. Duplicitatea este exprimată în modul cel mai concentrat în contragerea folosită de Brentano „die fremde Heimat“. Rolul și funcția individului într-o astfel de relație sînt văzute diferit și cuprind o arie destul de vastă, de la cîntatul aiurea „irres Singen“ la încercarea de articulare, de comunicare și unire, pînă la misiunea de mijlocitor, înțeleasă ca mînire poetică. Dominant este țelul de a nu mai fi un izolat, și pentru aceasta natura și societatea oferă metafore cu preponderență din sfera intimă sau universală, adică din cea orgiastică, cosmică și elementară. Asocierea dintre noapte, mare, voluptate, soare și Dumnezeu la sfîrșitul celui de al cincilea „Imn către noapte“ al lui Novalis oferă cea mai bună ilustrare pentru aceasta :

Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.
Nur eine Nacht der Wonne —
Ein ewiges Gedicht —
Und unser alle Sonne
Ist Gottes Angesicht.

³ Novalis, *Dichtungen und Prosa*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1975, p. 498.

Dar și lirica lui Hölderlin, Tieck, Brentano și Eichendorff conține numeroase astfel de exemple. În același timp se remarcă faptul că metafora temporală este subordonată celei spațiale, trăsătură generală a literaturii romantice: „Soarele și pământul și eterul“ o vor primi pe Diotima în „iubire veșnică“ (Hölderlin). În sfera universalului (cosmicului, astralului) și elementarului, timpul devine spațiu. În cele ce urmează ne vom opri la motivul singurătății într-o poezie din perioada de tranziție.

În iarna anului 1800—1801 Hölderlin scria elegia „Brot und Wein“ a cărei primă strofă a fost publicată în anul 1806 sub titlul „Die Nacht“. Clemens Brentano, care nu cunoștea întreaga elegie, a numit-o doar pe baza acestei strofe cea mai înaltă probă a artei lirice. Ea descrie o imagine scenică cu caracter idilic la început :

Rings um ruhet die Stadt ; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlfrieden zu Haus ; leer steht von Trauben und Blumen,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten ; vielleicht, daß
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit ; und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk ruft ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
Sieh ! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
Kommet geheim nun auch ; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

Cadrul este fixat de cuvintele introductive: „Calm e orașu-mprejur“. Detalii semnificative ale vieții culturale și productive contemporane umplu acest cadru. Dacă cercetăm metaforele poeziei constatăm că ele coincid, în mare parte, cu registrul metaforelor romantice: oraș, grădină, cântăreț singuratic, noaptea cu lună și o imagine spațială cu direcție orizontală și verticală.

Ceea ce te frapază la aceste versuri este concretetea peisajului orașenesc, redat ca o comunitate, îndepărtată însă de un scop. Liniștea serii indică o viață care ar fi dispensată momentan de munca socială. Ea dă ascultare „fintinii“ și „clopotelor“, ca și „sunetului de corzi“, metonimii ale unor emoții și ale unor activități sau stări tensionante, care atunci se aflau marginalizate.

Motivul singurătății se poate recunoaște mai bine în următoarele șase versuri. Aici tensiunea metaforelor reiese din referința lor unele la celelalte, deci printr-un sistem referențial intern, izvorit din combinarea metaforelor. Bărbatul singuratic, jocul corzilor și grădinile sînt văzute în dimensiunile timp și spațiu, create de metaforele care urmează. Gîndurile singuraticului merg în depărtări spațiale și temporale, tonurile sînt legate de clopotele din turn și de strigătul paznicului care stabilește timpul, grădinile se leagă, în sfîrșit, de creșterea „stratului înmiresmat“ și de clipocitul fîntînii care sînt, ca și roata morii și riurile, cele mai frecvente metafore ale mișcării în epoca romantică. Prezente sînt și elementele apă, aer și pămînt, care transcend timpul și cărora li se alătură apoi și lumina (prin evocarea lunii).

Cu ultimele șase versuri elegia se deschide, dincolo de cadrul social, natural, istoric, spre cosmic. Direcția sugerată de metafore este de mișcare verticală, de sus în jos, și de jos în sus. Prin perspectiva cosmică omului îi este rezervată poziția celui care nu pricepe („die erstaunende“ — uimita — atributul lunii). Contradicțiile rămîn pentru el neîmpăcate: „die schwärmerische“ (visătoarea) și „die Fremdlingin“ (străina); noaptea alegorică este pentru om, în acest rol de străină, aproape și departe, îl atinge și în același timp pare „să-i pese puțin“ de el. Reflectarea în formă metaforică, deci poezia însăși, este singura posibilitate de a stăpîni contradicțiile. Alăturarea dintre „fastuoasă“ și „tristă“ aruncă o privire dincolo de această primă strofă asupra întregii elegii și lasă să se întrevadă dorința împăcării între zi și noapte, așa cum a întrezărit-o Brentano cu sensibilitatea sa deosebită.

Ceea ce i-a reușit lui Hölderlin cu această poezie este un spațiu poetic desăvîrșit, format din apropiere și depărtare, înălțime și adîncime, trecut și transcendere temporală spre viitor. Întreaga poezie inspiră sentimentul de liniște, orice singurătate este anulată și desăvîrșită din punct de vedere estetic.

In continuare ne vom referi la una din cele mai măiestrite poezii ale lui Eichendorff „Mondnacht“ (1837) :

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Poezia debutează într-un plan imaginar redat prin tabloul mitic al sărutului dintre cer și pământul îmbrăcat în flori, care din acest moment tinde mereu visînd spre cosmos. Eul liric participă și este separat în același timp. Deși nu apare decît în strofa a treia în prim plan, el este emoționat de această scenă cosmică grandioasă la care este martor și copărtas, fiind adînc pătruns de contemplarea ei. Frumusețea gingașă a naturii și armonia ei fericită i se comunică și eului liric. El se simte acum înaripat și străbătut de aspirația contopirii cu universul.

Poezia este construită pe contrastul între real și imaginar. Este contrastul între realul a ceea ce se petrece în natură și trăirea naturii de către eul liric, pe de o parte, și posibilitatea înălțării ideale a naturii și a eului liric, pe de altă parte. Armonia cosmică a naturii, exprimată prin sărutul dintre cer și pământ, este posibilitatea ideală imaginabilă în sfera naturii ; într-un moment deosebit de fericit trăit de eul liric, într-un moment unic, simțămintele lui se înalță și ele spre posibilitatea ideală cea mai înaltă, spre sentimentul de a fi găsit un adăpost.

Și aici timpul dispare în spațiu și este evidentă concretețea imaginilor cărora le revine o deosebită importanță în realizarea referențialității metafizice. Domeniile de referință ale metaforelor sînt mai independente și se află la distanță unele de altele. Ultima strofă exprimă aceasta cel mai clar în imagini. Și aici se simte separarea dintre autor și eul liric.

Din aceste scurte incursiuni în poezia romantică germană reținem, că motivul singurătății este un motiv frecvent, comun tuturor romanticilor germani (și nu numai lor). Singurătatea este, așa cum am văzut, un mod de existență marginalizată, care se întîlnește în toate păturile sociale și în toate profesiile. Există numeroase teme comune și moduri specifice de exprimare a lor la poeți ca Hölderlin, Novalis, Brentano și Eichendorff, care permit o comparație a lor. La toți acești poeți întîlnim conflictul între singurătate și societate, comune sînt pentru ei și numeroase metafore cu ajutorul cărora se poate reda poetic acest motiv. Îmbinarea dintre spațiul social și natura elementară sau deschiderea cosmică trădează cîte ceva din problemele și speranțele poezilor germani, care au creat la finele secolului al XVIII-lea.

BEITRÄGE ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN AUFKLÄRERISCHEN PROSA IN SIEBENBÜRGEN UND IM BANAT

von

ROXANA NUBERT

Zu Recht ist das 18. Jahrhundert von den Zeitgenossen und später von Historikern als eine Epochenwende und als Beginn der modernen Zeit empfunden. Es ist das Zeitalter einer in ihren wesentlichen Zügen gemeinsamen europäischen Kultur ; sie wurde bestimmt durch gleichartig anerkannte Prinzipien der kritischen Vernunft, der sozialen Moral, der Humanität und Toleranz. Gott. E. Lessing spricht von der

Erziehung des ganzen Menschengeschlechts, Ch. M. Wieland von dem ideellen Staat der Weltbürger. Aber das Ende des Jahrhunderts wurde zum Beginn eines neuen machtsstaatlich-nationalen Denkens — für Siebenbürgen und das Banat die Integrierung zum österreich-ungarischen Reich. Das Jahrhundert der Aufklärung kennzeichnet die Geburtszeit des modernen Menschen und läßt zugleich dessen Problematik ahnen. Die Wurzeln der neuen Geistesrichtung fußen im 17. Jahrhundert. Mit dem kritischen Rationalismus des französischen Philosophen R. Descartes, mit der empirischen-sensualistischen Philosophie der Engländer John Locke und David Hume, mit der Lehre einer das Moralische und Ästhetische zusammenfügenden Weltbildung von Lord Shaftesbury, mit der Naturrechtslehre des Holländers Hugo Grotius, mit der überkonventionellen Glaubenslehre der barocken Theosophie und mit der philosophischen Weltkonzeption von Gott. Wilh. Leibniz beginnt die Entwicklung eines logischen Vernunftdenkens, einer praktischen weltlichen Wissenschaft, eines antidogmatischen Theismus und eines Denkens, das die kosmisch-göttliche Ordnung mit Erkenntnis- und Gefühlsordnung des Menschen in Harmonie bringt.

Im Geiste der Aufklärung greifen die fortschrittlichen Siebenbürger und Banater die feudalen Institutionen an und fordern Reformen des öffentlichen Lebens.

Allerdings wirkt die Aufklärung bei den Siebenbürger Sachsen weniger befruchtend auf die Literatur. Die *Siebenbürgische Quartalschrift* spricht in diesem Zusammenhang von der „Zurückgezogenheit der Siebenbürger, die sich in dem Sonnenscheine der Aufklärung zwar gerne wärmen, aber nur schüchtern selbst den Flug zum Schriftstellerfirmamente wagen“¹. Soziale Faktoren erklären, warum „der Siebenbürger Boden allein so unfruchtbar sei“, so daß man „nur mit Mühe hie und da ein unscheinbares vergessenes Veilchen soll auffinden können“². Dem Siebenbürger fehlen die Voraussetzungen zur Herausbildung eines reichen Bürgertums und zur Förderung von Universitäten. Auch mangelt es an Druck- und Publikationsmöglichkeiten.

Das geistige Banat des 18. Jahrhunderts bietet in erster Linie den Raum zur Entfaltung einer regen publizistischen Tätigkeit. Es erscheinen die *Temeswarer Nachrichten* (1771), die erste deutsche Zeitung in Rumänien, die eine entscheidende Rolle in der Verbreitung der europäischen Aufklärungsideen im Banat gespielt hat. Bemerkenswert ist ebenfalls die anonyme *Historie von dem Banat Temeswar*, die in den *Temeswarer Nachrichten* veröffentlicht wird, und in der der unbekannte Autor in einem anziehenden und flüssigen Stil auf die dakische Grundlage des Rumänischen, auf die enge Sprachverwandtschaft des Rumänischen mit dem Lateinischen und auf die deutsche Einwanderung ins Banat eingeht. Es wird desgleichen die führende sozial-politische Rolle der rumänischen Bevölkerung im Jahre 1769 hervorgehoben.

In diesem Zeitalter setzt der Beginn der Banater Kunstdliteratur ein. Das wichtigste literarische Zentrum bildet Temeswar (Timișoara), in dem ein intensives kulturelles Leben³ geführt wird.

Die Arbeit an der Herausbildung einer deutschsprachigen Erzählprosa in den beiden Gebietsliteraturen, die ihnen zu einem in der übrigen europäischen Literatur längst erreichten Niveau verholten hat, war im 18. Jahrhundert nur mühsam und stockend vorgegangen.

Zu Beginn der aufklärerischen Literatur auf siebenbürgisch-sächsischem Territorium steht der zweibändige Roman *Das unerkannte Verbrechen oder die Merkwürdigkeiten Samuel Hirtendorns* (1778, 1780) von Michael Lebrecht. Mit Verspätung nimmt Lebrecht den galanten Romantypus von Friedrich Hunold-Menantes (*Die Verliebte und Galante Welt* — 1777) auf, wobei Lebrechts Buch in der Art des Barock zum Zeichen der verweltlichten Lebensauffassung wird. Obwohl der Verfasser selbst später kritisch seiner Schrift gegenübersteht und es bereut, sie überhaupt geschrieben zu haben, wird *Das unerkannte Verbrechen* als der „erste sächsische Roman“⁴ betrachtet. Seine Schwäche beruht in der Fülle von Abenteuern. Fast jedes

¹ zit. nach : Göllner, Carl (Hg.) : *Aufklärung — Schrifttum der Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben*, Bukarest 1974, S. 23.

² Ibidem, S. 23.

³ Siehe : Binder, Stefan : *Deutsche Dichtung in Rumänien*, in : *Neue Banater Zeitung*, 25.V.1972, S. 7.

⁴ Göllner, Carl (Hg.) : id., S. 27.

Kapitel beginnt mit einer neuen „Phase“⁵ des Vorgangs und der Leser verliert den Gesamtüberblick.

Michael Lebrecht verfaßt auch die nichterhaltene Prosavorlage einer Nachahmung von A. Blumauers *Vergils Aeneis travestiert* mit dem Titel *Geschichte der Sachsen, eine Ballade zur Volksfeier der Installation Sr. Exzellenz des Hochgeborenen Herrn Michael Edlen von Brukenenthal, des neu erwählten Comes der Nation* (1790).

1772 erscheint anonym die Erzählung *Die Staatsperücke* des Siebenbürger Aufklärers Ignaz von Born. Es ist eine antifeudale Satire, die grotes Aufsehen erregt und eine beträchtliche Anzahl von Gegnern hervorruft.

Einen ersten Hinweis auf die satirische Struktur der Schrift gibt schon der Titel. Unter „Staatsperücke“ meint der Verfasser eine Prachtperrücke. Aber Ignaz von Born hat auch im Text selbst den satirischen Charakter angedeutet. Man könnte diese Erzählung unter der Formel einer „humoristischen Klassik“⁶ deuten, wobei man diese „Klassik“ in dem Gleichgewicht zwischen Realität und Idealität, in der Objektivierung, Verfeinerung und Dämpfung der Sprache, in der Wendung vom spitzen Witz und von der Persiflage zu einer toleranten und humanen Heiterkeit findet. Die Erzählung ist orientiert an dem Formprinzip des Witzes als dem Formprinzip der Aufklärungshaltung in der Dichtung des 18. Jahrhunderts; der Witz wird nämlich als Kombination von Einbildungsraft und Scharfsinn der Verknüpfungen betrachtet, als eine Fähigkeit, auf sinnreiche Weise die „Ähnlichkeiten“ wahrzunehmen, wobei die „Ähnlichkeiten“ zwischen dem absolutistischen Zeitalter und manchen Aspekten der zeitgenössischen Bürgerwelt gemeint sind: „Dies ist das Leben und das Schicksal einer Perücke, die Monarchen und Ministern, Schauspielern, Rechtsgelehrten und Magistraten gedient hat, die auf dem Throne gesessen, einem Juden untertänig, und von dir, großer Wohltäter, befreit erhalten worden“⁷.

Der Stil der Ironie, der die Haltung des Erzählers, seine Komposition und Sprache, auch seine Stellung zum Leser durchdringt, wird für Ignaz von Born das ästhetische Mittel, das reale Leben zu deuten und es aus einer humanen Perspektive her zu gestalten.

Die Satire dominiert auch seine *Neueste Naturgeschichte des Mönchtums, beschrieben im Geiste der Linnäischen Sammlungen* (1782, 1783), die auf Anraten der Dichter A. Blumauer, Joh. Bapt. von Alxinger und Retzer in Wien entsteht.

Das Werk, ein Kunststück der „josephinischen Aufklärung“, die Born „durch wirkliche und fingierte Angriffe auf sein Werk aus der Feder bekannter „Dunkelmänner“ und anschließend durch witzige Richtigstellungen bereicherte, wurde in viele Sprachen übersetzt und bewahrt als Kampfschrift bis heute ihre Lebendigkeit“⁸.

Der Wert der Bornschen Streitschrift beruht auf dem geistreichen Einfall, die parasitären Mönchsorden „linnäisch“ zu klassifizieren, somit „zu entmythisieren und mit souveräner Meisterschaft zu verfremden“⁹.

Borns Kritik richtet sich vor allem gegen den einstigen Professor am Jesuitenkollegium in Klausenburg (Cluj) und später in Wien tätigen P. Maximilian Hell, gegen jedwede Form des Obskurantismus überhaupt. Ch. M. Wieland nennt ihn mit Recht „einen ganz vortrefflichen Mann“¹⁰ und fühlt sich geehrt, als sein Freund zu gelten. Das bedeutendste Denkmal setzen ihm E. Schikanader und W. A. Mozart in der *Zauberflöte*, in der Ignaz von Born als gütiger Sarastro erscheint. Nach J. Pezzl habe Ignaz von Born „zur Herstellung einer helleren Denkungsart, zur Entkräftung des Fanatismus und des Aberglaubens, zur Verbreitung des wissenschaftlichen Fleißes überhaupt unendlich viel beigetragen“¹¹.

Die bedeutendste literarische Persönlichkeit der Banater Aufklärung ist Johann Friedel, den man allgemein als den Schöpfer der Banater Kunstdliteratur betrachten

⁵ Der Begriff wird von Eberhard Lämmert gebraucht: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1972, S. 73 ff.

⁶ Die Bezeichnung wird von Fritz Martini gepflegt: *Wieland — Geschichte der Abderiten*, in: Wiese, Benno von (Hg.): *Der deutsche Roman*, Bd. 1, Düsseldorf 1935, S. 64.

⁷ Born, Ignaz von: *Die Staatsperücke*, in: Göllner, Carl (Hg.): id., S. 159.

⁸ Göllner, Carl (Hg.): id., S. 161.

⁹ Ibidem, S. 161.

¹⁰ Wieland, Ch. Martin, in: Göllner, Carl (Hg.): id., S. 162.

¹¹ Pezzl, J., in: Göllner, Carl (Hg.): id., S. 162.

kann. Der Banater Aufklärer entdeckt bisher im Banat unbekannte Möglichkeiten einer plaudernden, beweglichen und ihre Stilmittel künstlerisch wirkungsvoll einsetzenden Prosa. Durch seine Briefe führt er eine „realistische“, „rationale“ und „kritische“ Prosa von der gesellschaftlichen Welterfassung ein. Es gelingt Friedel, eine gebildete Form des ironischen Erzählstils zu schaffen; das unterstreicht seine Bedeutung als Erzähler.

Wie einst J. J. Rousseau den Engländer Samuel Richardson (*Pamela* — 1740) zum Vorbild für seinen berühmten Roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) gewählt hat, schreibt Johann Friedel in der Art Richardsons seinen Briefroman *Eleonore, kein Roman, eine wahre Geschichte in Briefen* (1780). Bis 1793 kennt das Buch sechs Neuauflagen und mehrere Übersetzungen in andere Sprachen. Wie jedwelter Briefroman kennt *Eleonore* keine echten erzählerischen Abläufe des äußeren Vorgangs. Die erzählte Zeit in der Dimension des äußeren Vorgangs besteht nur aus den Daten am Briefkopf. Die Entfaltung des einzelnen Schreibaktes in der Zeit spielt kaum eine Rolle. Man findet einen Zeitrahmen, aber keine Zeitfüllung, kein Zeitgerüst, sondern nur Zeitpunkte.

Was den „syntaktischen Aspekt“¹² des Romans von Friedel betrifft, zeigen die einzelnen Briefe, aus denen er aufgebaut ist, bei sehr ungleicher Länge eine bemerkenswerte Gleichförmigkeit in ihrer Struktur. Sie beginnen mit einer Schilderung der jüngstvergangenen Ereignisse, sind im Mittelfeld durativ gegenwartsbeschreibend oder weit rückgreifend (geschichtliche Ereignisse) gehalten und entwerfen schließlich Pläne für die Zukunft. Auf diese Weise wird ein Kontinuum des Vorgangs vom Verfasser künstlich erstellt, ohne daß er doch verpflichtet wäre, jede neue Situation aus einer früheren herzuleiten.

Die Möglichkeit, Persönliches auszudrücken, macht den Reiz dieses Briefromans aus und erhellt seinen „Gesprächscharakter“¹³.

Der Standort des Autors wandelt sich von Brief zu Brief. Damit ist die Spannung zwischen Schreibern und Geschriebenem in der gleichen Weise evident, wie die zwischen dem Besprochenen und der Sprechsituation.

Die Briefform herrscht in Friedels späteren Werken vor und wird zum vollkommenen Ausdruck seiner Empfindungen und Gedanken. *Des Herrn von Hoffnungsreich hinterlassene Briefe* (1780) bilden die Geschichte eines jungen Mannes, der ähnlich wie Julien Sorel¹⁴ sich vergeblich bemüht, im geistlichen Stand und in der „guten Gesellschaft“ emporzusteigen.

1782 entstehen seine erfolgreichen *Briefe über die Galanterien von Berlin, auf einer Reise gesammelt von einem österreichischen Offizier* und *Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin*, in denen auch das heimatliche Banat erwähnt wird, und drei Jahre später seine *Briefe aus dem Monde oder Beiträge zur Charakteristik, Geschichte, Geographie und Reformation der Lunianer*, ebenfalls die *Briefe aus der Hölle an Herrn Friedel über die Briefe aus dem Monde*.

Die Briefe machen also den beträchtlichen Teil seines Werkes aus. Die Antriebe zum Briefverkehr kommen dabei aus verschiedensten Beweggründen, der Neigung zu lehren, zu erziehen und aus dem Bedürfnis nach geselliger Kommunikation. In ihrer Gesamtheit kennzeichnen sie den Entwicklungsgang ihres Verfassers, sie verdeutlichen den klaren Bogen seines Lebens. Mit Hilfe der Briefe kann man Friedels Weg erschließen: den Aufenthalt in Troppau, in Berlin, Preßburg, Erfurt, Kassel und in Österreich, seine Offizierslaufbahn, seine Tätigkeit als Regimentsschreiber, Theaterzensent, Dramaturg und Dichter.

In der Tradition Joh. Chr. Gottscheds und Chr. F. Gellerts steht auch der Banater Aufklärer im Dienste eines aufnahmewilligen Bürgertums, das die Etikette verachtet und gleichzeitig für eine natürliche Sprache eintritt. Vermutlich hat Johann Friedel Gellerts Abhandlung *Gedanken von einem guten deutschen Brief* (1742) gekannt, in der dieser als Norm für den Briefstil die „Sprache des gemeinen Lebens“ fordert. Kennzeichnend für Friedels Schreibweise ist der Wille zur Klarheit und Reinheit. Er entwickelt eine neue Sprache, die die Grundlage der schriftlichen Ba-

¹² Was die Einteilung in „verbalen, syntaktischen und semantischen Aspekt“ eines literarischen Textes betrifft, siehe: Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 24 ff.

¹³ Lämmert, Eberhard: id., S. 238.

¹⁴ Göllner, Carl (Hg.): id., S. 189.

nater Literatur bildet, und einen eigenen Erzählstil, der die zukünftige Banater Epik stark beeinflussen wird.

Auch durch seinen späteren Roman *Heinrich von Wallheim oder Weiberliebe und Schwärmerei* (1785) bereitet Johann Friedel den Weg der deutschsprachigen Erzählprosa im Banat vor. Die Ironie wird hier zum Ausdruck eines kritischen Bewußtseins, zum Mittel, sich der Welt zu bemächtigen. Dieser Ausdrucksform entspricht das Element eines logisch-klaren Begründens und zugleich die Tendenz, das Dargestellte als Mögliches und Wirkliches aus der Vernunft und Erfahrung aufzubauen. Sowohl die Vernunft als auch die Erfahrung sind der Ironie verpflichtet.

Der Wert dieses Romans liegt eben in der Kritik der Wiener Gesellschaft in allen ihren Erscheinungen und Auswirkungen. „Erwähnenswert, daß Friedel den inneren Monolog vorwegnimmt, ohne daß ihm für diese Neuerung irgendein Lob zuteil wird“¹⁵. Diese Redeform bietet dem Schriftsteller die Möglichkeit, die Grenzen des Geschehens zu überschreiten und mitzuteilen, wie sich die einzelnen Figuren zu den unmittelbaren Vorgängen redend verhalten.

Zur Zeit der Aufklärung verbreitet sich in beiden Gebietsliteraturen eine satirische Prosa und im Banat gewinnt der Briefroman an Bedeutung.

089-2-11: Edward J. Hammond
089-2-11: (LAD) had called

ILEANA OANCEA, *Istoria stilisticii românești*,

București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988

Ileana Oancea a publicat recent o carte care a stîrnit deja interesul cunoscătorilor și care, desigur, va continua să fie comentată și recenzată. Este și unul dintre motivele pentru care o avem și noi în atenție aici, recomandînd-o cu căldură cititorilor noștri. Interesul față de această carte rezultă, între altele, din faptul că ea este prima sinteză de proporții consacrată stilisticii românești.

Cartea de față a fost la origine o doctorat, susținută cu succes, cu peste un deceniu în urmă, avîndu-l drept conducător științific pe regretatul profesor G. Ivănescu. Era o prezentare diacronică a cercetărilor capitale de stilistică de la noi; între teză și carte trecerea anilor aducînd nu doar schimbarea titlului ci și transformări semnificative în structura și economia capitolelor. În forma actuală, de carte, lucrarea cuprinde patru capitole. Primul este consacrat unor „preliminarii teoretice”; în cel de al doilea se înfățișează „stilistica clasică și avatururile ei”; al treilea privește „fundamentarea modernă a stilisticii românești — o problemă de poligeneză”; în fine, ultimul capitol, de concluzii, este o „pledoarie pentru stilistică”.

Fiind o prezentare sintetică — dar, desigur, și analitică — lucrarea Ilenei Oancea se referă cu osebire la personalitățile considerate a fi determinante pentru devenirea disciplinei în discuție, în 300 de pagini neputîndu-se epuiza un domeniu filologic atît de vast, bogat și adesea contradictoriu, cum este stilistica. Pe de altă parte, istorie fiind, lucrarea nu ajunge cu investigațiile pînă în zilele noastre. Figurile de marcă evocate, aproape toate, în capitolul III, sînt următoarele: Alexandru Macedonschi, Mihail Dragomirescu, Liviu Rusu, Lucian Blaga, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Garabet Ibrăileanu, Ovid Densusianu, Dumitru Caracostea, Iorgu Iordan și Tudor Vianu. (Am citat în ordinea subcapitolelor consacrate fiecărei personalități, în parte). Demersul de față se oprește, cum se vede, în pragul anilor noștri, ai perioadei stilisticienilor în viață, în activitate. „În ce măsură gîndirea românească asupra stilului demonstrează parcurgerea marilor itinerarii ale stilisticii generale este întrebarea la care am încercat să răspundem” se arată în capitolul final. Aceasta și-a propus autoarea și, nu altceva se cuvine să i se pretindă. Întrebarea este, în fond, capitală. Iar răspunsul, echivalînd cu cartea în totalitatea ei, este unul pe măsură, remarcabil. Indiferent de eventualele discuții de detaliu, întregul rămîne, ni se pare, imposibil de contestat și, deci, imposibil de ignorat. Rămîne în seama altora ducerea mai departe a firului istoric, prezentarea stilisticii zilelor noastre. „Marii stilisticieni — se arată în același capitol de concluzii — au pus o pecete inconfundabilă, pe un anumit mod de a înțelege și de a practica stilistica, fără să-i epuizeze însă valențele sau să o poată fixa o dată pentru totdeauna într-o formulă”. Va fi, desigur, mult de scris și despre prezent, căci, cum se știe, la noi încă se constată o eferescență a studiilor de stilistică. Dacă a venit vremea scrierii istoriilor nu a venit și vremea intrării în criză a cercetării stilistice. Cel puțin la noi, căci pe plan mondial — așa cum constată și Ileana Oancea — o anumită criză a stilisticii este evidentă. Este însă vorba de o criză pasageră, de resituare în raport cu disciplinele cu care adesea interferează, „uneori fuzionînd și pierzîndu-și astfel individualitatea marcantă pe care o dobîndise în deceniile anterioare” (p. 274). Pe de altă parte, rămîne, bineînțeles, altora de a scrie alte istorii ale domeniului. Stilistica este prin definiție, ca să spunem așa, pluralistă, îndeosebi cînd se consacră studierii textului poetic, el însuși suscitant interpretări diverse datorită ambiguității pe care adesea o cultivă în mod expres. E de înțeles că la rîndul ei istoria stilisticii — mai ales a stilisticii — permite — sau chiar pretinde — o pluralitate de puncte de vedere. Pentru acest pluralism al științelor în general, pledează de altfel autoarea însăși („Pluralitatea discursurilor științifice ca mod de a fi al cunoașterii este un adevăr aflat în centrul epistemologiei contemporane” (p. 6).

Dar, în sfîrșit, această istorie a stilisticii noastre poate deveni o componentă a altor sinteze. Și, poate, va îndemna la realizarea unor astfel de sinteze. Este totuși

curios de constatat, de pildă, că încă nu dispunem de o istorie a lingvisticii românești. Probabil că o astfel de absență nu va mai fi mereu acceptată. Dar, cum se vede, tot de la câte un autor îndrăzneț și harnic trebuie să ne așteptăm când e vorba de istoria unui domeniu. Căci istoriile pornite cu colective de autori se împotmolesc ori se amână sine die.

Ar mai începe acum Ileana Oancea să scrie o istorie a stilisticii, de n-ar fi făcut-o în trecut? De ar scri-o de acum înainte poate ar scri-o altfel decât a făcut-o deja. Sintem oricum bucuroși de realizarea ei, care va rămâne, sintem convinși, un important termen de referință în studiile de specialitate ce vor urma. Și, sperăm, printre studiile viitoare vor fi și cele ale Ilenei Oancea însăși. Studii menite să continue, să completeze ori să nuanțeze cele spuse în carte.

A. SCOROBETE

HENRIETTE WALTER, *Le français dans tous les sens*,

Paris, Éditions Robert Laffont, 1988

Numele lingvistei Henriette Walter, semnatara mai multor lucrări de fonetică și de dialectologie, este legat în conștiința publicului cititor de cunoscutul *Dictionnaire de prononciation française dans son usage réel* (Editions Droz, Genève, 1973) la a cărui elaborare foneticiana s-a alăturat profesorului André Martinet, îndrumătorul său timp de mai bine de un sfert de veac. Faptul se datorește largii audiențe a dicționarelor — producțiile lingvistice consultate de publicul cel mai numeros și eterogen, specialist și nespecialist, de la pasionați ai problemelor limbii și pînă la vorbitori preocupați de o exprimare îngrijită.

Recent, Henriette Walter a revenit în atenția unui public la fel de larg, din nou, printr-o lucrare de lingvistică: *Le français dans tous les sens*, prefată de André Martinet. Titlul însuși dezvăluie complexitatea materialului oferit; înfățișînd franceza „în toate sensurile”, autoarea ocazional incursiuni în diacronie, în trecutul limbii, punctat de momente istorice și culturale însemnate pentru evoluția francezel, — în sincronia caracterizată de diversitatea domeniilor și aspectelor vizate, pur lingvistice, din toate compartimentele limbii: geografico-lingvistice, legate de dialecte și graiuri, franceza peste hotare etc. — și în viitorul schițat de cele câteva tendințe actuale, surprinse și explicate în corelație cu datele consacrate, cunoscute specialiștilor.

Așadar, Henriette Walter își asumă dificila sarcină de a reuni un material vast din surse de calitate și de a construi un întreg armonios modelat și prezentat într-o manieră „plus pédagogique et moins professorale” (A. Martinet, *Préface*, p. 13). Și pentru aceasta, ea îmbină original viziunea lingvistului erudit și totodată observator atent al faptelor de limbă de care nu încetează să se lase cucerit, cu expunerea accesibilă și captivantă, fără însă a coborî ștacheta nivelului științific al lucrării.

Prima parte, *D'où vient le français? Dix points de repère pour une histoire du français* stabilește locul limbii franceze printre limbile italice vîi (romane) din marea familie indo-europeană și realizează o etapizare a evoluției sale în jurul a zece puncte de reper dezvoltate după criteriul cronologic: „avant les indo-européens (avant —800), le temps des Gaulois (—800 à 500), le temps des „barbares” (II—VI), le temps des chrétiens (II—IX), l'intermède des vikings (IX—X), le temps des dialectes (V—XII), l'affirmation du français (XII—XVI), le temps du „bon usage” (XVII—XVIII), le temps de l'école (XIX—XX), le temps des médias (XX)” (p. 27). Fiecare din epocile delimitate se distinge în istoria limbii prin modificări evolutive, prin influențe lingvistice datorate condițiilor, evenimentelor, organizării specifice. Astfel, capitolul consacrat galilor prezintă, printre altele, tabloul cuvintelor de origine celtică moștenite de limba franceză, explicarea cîtorva forme în denumirile actuale datorate influențelor pronunțării limbii de substrat și tabloul „citadelor” galice sub titluri atractive, menite să incite imaginația și curiozitatea cititorului: *La lieue gauloise c'est comme les anciens francs, Dis-moi le nom de ta ville et je te dirai ce qu'elle était*

sau *Dis-moi le nom de ta ville et je te dirai qui l'habitait*; ultimele două cu tentă de parafrază a unor proverbe, par a propune un joc lingvistic toponimic.

Invaziile germanice lasă și ele urme asupra aspectului limbii în fonetică și în vocabular. Una dintre cele mai vizibile și mai interesante constă în stabilirea ordinii cuvintelor: *Bonnet blanc ou blanc bonnet*.

Etapa creștină e punctată de conversiunea lui Clovis, de introducerea latinei ca limbă de cultură de către Charlemagne, de binecunoscutul *Serments de Strasbourg*. Capitolul e completat de o mostră de limbă franceză veche.

Trecerea vikingilor a fost la rindul ei un prilej de schimburi lingvistice: în urma lor au rămas toponime de origine scandinavă, și datorită circulației lor, franceza a îmbogățit engleza ca urmare a cuceririi normande. Pentru a face mai sugestivă prezentarea fenomenului, autoarea apelează la aspecte contemporane ale influenței interlinguale: *le franglais à rebours*.

Fărămițarea feudală duce la diversificarea dialectală a limbii, urmată de afirmarea francezei: *Désormais, on écrira en français*, de-a lungul unei epoci îndelungate și frământate pentru evoluția limbii: modificări de pronunțare, dispariția consoanelor finale, apariția legăturilor, a dublei negații, a dubletelor etimologice.

Clasicismul întronează „rațiunea universală” și savanții încep să „dirijeze” modificările în limbă, influențându-i aspectul ulterior. Este epoca marilor scriitori care fac din franceză un ideal pentru vorbitori, un model de limbă a culturii datorită clarității și eleganței: *On met la langue dans un corset, Bel usage et bon usage, „L'usage” détrôné par la „raison universelle”, Après Lyon, Racine ne comprend plus rien*. În aceeași epocă, și tot în numele rațiunii, Academia fixează regulile ortografice rămase în vigoare până astăzi. Finalul epocii clasice aduce cu sine dispariția unor forme verbale din limba vorbită: perfectul simplu, subjonctivul imperfect și subjonctivul mai mult ca perfect (v. *Le passé „simple”, c'est trop compliqué; J'eusse été fâché que vous m'imputassiez cette connerie!*).

Alături de descrierile lingvistice, Henriette Walter pune la dispoziția cititorului liste de autori și opere ilustrative pentru franceza veche, cea medie și cea clasică.

Obligativitatea învățămîntului în secolul trecut și apariția mijloacelor de comunicare în masă au dus la triumful definitiv al francezei în Franța și la „unirea” unor graiuri, în favoarea limbii vorbite la Paris.

Totuși, ele nu dispar fără urmă, fiind imortalizate de atlase ale limbii, ca cel al lui Gilliéron, inițiatorul geografiei lingvistice (*La France à bicyclette*). Alături de graiurile neromane: basc, breton, flamand, alzacian, loren, vorbite actualmente în Franța, sint descrise și localizate dialecte romane coplesite, sau greu de distins, de limba literară. *Les dialectes d'oc* (străbătute de amintirea lui Mistral). *Le franco-provençal, Le domaine d'oïl*. Urmele fărămițării persistă și astăzi în limbă în mod firesc, prin statutul ei de instrument de care fiecare se folosește în mod personal pentru a se exprima pe sine, avînd însă grijă să se facă înțeles de ceilalți. Chiar dacă astăzi nu mai poate fi vorba de dialecte (cu excepția celor neromane vorbite încă în regiuni restrînse), limba franceză nu este unică (*On ne peut pas dire LE français*) ei ea prezintă diversitate îndeosebi în vocabular. *Mélangeons donc les torchons avec les serviettes, Dîner en chaussettes? Méfiez-vous! La tournez-vous ou la trouillez-vous?*

În pronunțare, diferențele se manifestă mai ales în ceea ce privește vocalismul, și anume nazalele al căror număr oscilează între trei și șase. Vocalele din titlul articolului *Un grand pain rond* /oe/, /a/, /e/, /ɔ/, tind să nu mai fie atît de net deosebite în unele teritorii din jurul Parisului — unde *brin* se confundă cu *brun*, — în schimb vorbitorii din sud disting cinci sau șase foneme, pe baza diferențelor de cantitate între *in* și *ain*, între grafeme identice urmate sau nu în scris de marca pluralului, pronunțarea oferind astfel indicații de număr.

Limba vorbită, specifică anumitor zone, a format un timp verbal considerat ca fiind popular, dar întrebuițat de toți, chiar și de acei care îl acuză, perfectul supracompus: *Ça a eu payé!*

După ce puțin a lipsit ca franceza să rămînă limba oficială și în Anglia, în zilele noastre ea este concurată și amenințată pe plan mondial de engleză, datorită avîntului economic și priorității tehnice a civilizațiilor vorbitoare de limbă engleză. Cu toate acestea, franceza își menține încă renumele de limbă a culturii, iar influența ei se mai manifestă în vocabularul unor limbi de circulație internațională: engleză, germană, italiană, spaniolă, portugheză. Ea continuă chiar să fie vorbită în afara Franței, în țările învecinate: Belgia, Elveția romandă, în fostele teritorii franceze:

Canada, Louisiana sau în coloniile astăzi eliberate, în Antile și Guyana, în Africa. Bilingvismul vorbitorilor și baza lor de articulare, evoluția limbii separate de nucleul de la care a iradiat inițial au dus la diferențierea francezei din colțuri de lume mai mult sau mai puțin îndepărtate: *Le français hors de France*. Iar ceea ce Molière prezenta drept „le français du grand Turc” se arată a fi de fapt o limbă confecționată din elemente romanice și arabe, vorbită în vremea sa de comercianții din nordul Africii și nicidecum inventată de clasicul francez.

Ultimele două părți cuprind aspecte ale francezei vorbite în prezent, și dezvăluie, din mulțimea de fapte de limbă, pe cele ce anunță modificările viitoare. Scurta expunere teoretică a structurii oricărei limbi (*La première articulation, La seconde articulation*) detaliată de sistemul fonetic al francezei își găsește motivarea și se înscrie în ansamblul traversat de nota personală a prezentării, prin expunerea originală a tendințelor în pronunțare: adoptarea, în dauna palatalei autohtone /r/ a fonemului velar /ŋ/ din engleză, în cuvinte productive (*Le lifting c'est quoi? demandent les anglophones*), dispariția vocalei deschise posterioare /a/, precum și ștergerea opoziției semnificative dintre nazalele /ẽ/ și /œ/: *Avec des pâtes, humble sera la fête dans le living*. Un titlu paradoxal, *Paris c'est les provinciaux*, atrage atenția asupra modificărilor fonetice manifestate în vorbirea parizienilor, transformări care îndepărtează limba actuală de modelul tradițional, păstrat astăzi mai degrabă în limba provincialilor. Influența pronunțării pariziene nu va întârzia însă să o impună deoarece ea se face auzită pe calea undelor în căminele din toate regiunile Franței.

Evoluția fonetică a francezei este cauza numeroaselor omofone existente astăzi în limbă, cuvinte ce stau la baza calambururilor. O colecție a acestor figuri completează capitolul consacrat formei cuvintelor.

Prezentarea problemelor legate de imaginea scrisă a cuvintelor înfățișează, sub forma unei simple expuneri, mai vechea controversă, actuală și astăzi, între conservatorii ortografiei morfo-etimologice (*Comme un Phénix qui renait de ses cendres*) și promotorii unei scrieri fonetice (*Pour et contre l'orthographe*). Deși autoarea se situează pe poziția inovatorilor, fapt deductibil din atitudinea ușor ironică adoptată în prezentarea criteriilor Academiei atunci când evocă stabilirea formei „corecte” a anumitor cuvinte (unde arbitrarul a jucat deseori rolul hotărâtor), — în expunerea „florilegiului de inconsecvențe” ortografice: accente, consoane duble, terminații, crațime, pluralul unor substantive compuse etc. — sau în citarea lui Pagnol: *Les „Moutons” de Topaze*, ea reușește totuși să înfățișeze obiectiv tendința actuală de conservatorism ortografic, la care contribuie prestigiul limbii scrise, al tradiției culturale, al marii literaturi (*Nous adorons notre bourgeoisie, La fascination de l'orthographe*). Competența documentare a autoarei iese încă o dată în evidență din introducerea informațiilor de ultimă oră: *Nouveautés orthographiques*.

Capitolul de lexicologie și semantică reamintește tehnici ale analizei sensului (*L'analyse du sens*), sensuri etimologice modificate de-a lungul istoriei cuvintelor (*Les sens „un peu” oubliés, Notices „nécrologiques”*).

Compartimentul gramatical, mai conștientizat de vorbitori și înglobând un număr mai redus de reguli active în exprimare, este și el supus inovațiilor dictate de nevoia de claritate: folosirea prepoziției *depuis* cu sens locativ, spre a feri de ambiguitate enunțuri ca *parler de la Bourse, du Canada, d'une voiture*; nevoia de simplificare (dispariția perfectului simplu și a pronumelui relativ compus): *Une évolution très avancée: Le passé simple, Avec „lequel” rien ne va plus*; ori absența prepozițiilor în unele construcții.

Factorii dinamici ai modificărilor actuale îi reprezintă tinerii cu vocabularul lor, sistemele de comunicare în masă și publicitatea cu jocurile de cuvinte. Pentru că alături de franceza clasică, („à côté de cette langue idéale, pure, achevée, parfaite”), trăiește și se dezvoltă o altă limbă franceză, limba-instrument de fiecare zi, multiplă și schimbătoare, în permanentă adaptare. E resursa unei limbi altădată în plină înflorire, care astăzi își descoperă căile de înnoire pentru a supraviețui.

Pasiunea pentru obiectul studiului întreprins, conținutul riguros științific expus într-un mod agreabil și atrăgător (în capitole scurte, cu ilustrații din domeniul istoriei culturii și al literaturii) grupate sub titluri incitante, transmit cititorului entuziasmul autoarei, cultul său pentru limbă, și sensibilizează atenția acordată problemelor ei, fie că e vorba de cercetarea teoretică, fie doar de cultivarea exprimării.

scrie de EUGENIA TÂNĂȘE

Dicționarele inverse ale limbilor moderne datează doar de câteva decenii. Astfel, cum ne previne și autorul în *Prefață*, abia în 1957 a apărut primul dicționar invers al unei limbi moderne: cel al românei, urmat apoi de lucrări similare ale tuturor limbilor moderne importante din lume.

În ceea ce privește limba spaniolă, primul său dicționar invers a fost publicat de F.A. de Stahl și G.E.A. Scavnicky în 1973 în S.U.A., împrejurare care l-a făcut cunoscut doar în cercurile restrinse ale specialiștilor. Acestuia i-a urmat în 1978 un *Diccionario de terminaciones* al lui Juan José Martínez y Martínez de Carnero care a avut însă o difuzare anevoioasă, datorită ediției foarte restrinse. În 1985 a apărut la Göteborg *Diccionario Reverso* semnat de D. Mighetto și P. Rosengren. Lucrarea celor doi autori înregistrează 52 237 de cuvinte extrase din *Palabras Gráficas Españolas: Lista y frecuencia en Prensa Española*, 1977, lucrare apărută la Göteborg în 1977. Cuvintele acesteia sînt extrase din *Banco de datos de Prensa Española: Concordancia lingüística y texto frente*, tipărită la Göteborg în 1982. Ultimele două lucrări sînt elaborate de aceiași autori ai lui *Diccionario Reverso*.

Diccionario inverso del español semnat de Hermenegildo de la Campa are drept bază întregul lexic din *Diccionario de la Real Academia Española*, ediția a XX-a din 1984.

O lucrare de acest gen, aflăm din *Prefață*, însemnează „ordonarea lexicului unei limbi prin criteriul alfabetic începînd cu ultima literă a fiecărui cuvînt pînă la prima, prin care cuvintele se prezintă grupate prin terminații identice. Prin urmare, *Diccionario inverso del español* începe cu cuvintele *a, aba, baba, ababa* etc. și se termină cu cuvintele *rabazuz, cazuz, alcazuz, orozuz*“ (p. 9).

Despre criteriile elaborării autorul ne spune următoarele:

„1. Am respectat la maximum ortografia din DRAE, chiar și în cazuri discordante ca atunci cînd (...) consemnează sintagme latinești cu transcriere fluctuantă, *de iure*, și *in utroque iure*. Numai în cazuri determinate și cu îndoielile noastre ne-am permis să corijăm DRAE (...).

2. Contrar DRAE, am despărțit pe *ch* și *ll* în două grafeme. Dacă a păstra pe *ch* și *ll* este discutabil într-un dicționar normal (căci de ce să nu grupăm la fel pe *rr* și alte două digrafii?) iar Menéndez Pidal cerea deja abrogarea lor într-un dicționar academic, lucru pe care unele dicționare moderne, precum cel al lui María Moliner l-au urmat, atunci cu și mai multe motive, într-un dicționar invers ele ar fi doar sursă de confuzii. Și aceasta întrucît *ch* obligă, precum în cel al lui Stahl-Scavnicky, să punem *h*-ul înaintea lui *d* ceea ce produce dificultăți în localizarea vocabelui iar cel ce caută invers se conduce după grafeme și nu după sunete.

3. Adjectivele au fost înregistrate cu forma lor masculină și feminină cînd se întîlnesc astfel în DRAE, (...): *interno, interna*.

4. Substantivele și adjectivele se preiau numai la singular și de asemenea la plural cînd sînt consemnate astfel de DRAE, ca de exemplu: *samuráis*, sau cînd figurează în dicționarul academic la singular cu avertizarea că trebuie să se folosească mai mult la plural sau, viceversa, ca de exemplu: am inclus *tenaza* și *tenazos* deși este explicit numai *tenaza*.

5. Includem toate formațiile compuse din mai mult de un cuvînt, (...): *a tresbolillo*.

6. *Dicționarul invers* fiind din secvențe terminale excludem formațiile incomplete care se prezintă ca prepoziții inseparabile, prefixe, componente inițiale de cuvinte etc. (...): *pro-*.

7. Sufixe și componentele finale de cuvinte ca de exemplu, *-metria*, au fost de asemenea suprimate. Și aceasta deoarece aceste terminații sînt deja reprezentate prin terminații îndreptare cu care începem cuvintele acestei desinențe.

8. Cînd un același cuvînt are două accentuări le-am inclus pe ambele, socotind primul caz atunci cînd accentul este situat mai departe de finalul cuvîntului; (...) primul este *maniaco* și apoi *maniaco*.

9. Un număr înaintea cuvîntului indică faptul că acest termen este inclus separat în DRAE de atîtea ori cît îl indică numărul numit. Cu toate acestea în statistică l-am socotit o singură dată“ (p. 11—12).

Autorul ne previne de asemenea că „O noutate a *Dicționarului invers* al nostru este că am divizat și subdivizat repertoriul nostru lexical prin *blocuri de terminații*. Numărul care apare în spatele fiecărei terminații indică numărul cuvintelor care o

posedă. Nu am consemnat terminațiile care au mai puțin de trei cuvinte, dar, spre a facilita statistica și inventarierea am pus numărul corespunzător grupelor mai mici de trei sau grupelor de cuvinte cu terminații nesubdivizibile înăuntrul unei terminații mai generale (...). Prin acest aport de divizări și subdivizări am intenționat să ușurăm căutarea cuvintelor, să servim statistica, să stabilim confruntări și comparații și, în consecință, să ușurăm uzul dicționarului în învățămînt" (p. 12). *Dicționarul invers*, cum sîntem preveniți de altfel, are mai multe finalități practico-didactice. Una dintre ele este cea ludică și recreativă, el folosind celor pasionați de cuvintele încrucișate ori alte jocuri de cuvinte spre a-și îmbogăți vocabularul și a găsi cuvinte cu terminații și extensiuni dorite.

Dicționarul asupra căruia referim poate servi de asemenea publicistului spre a redacta o reclamă sau un slogan sugestiv ținînd seama de cadențe și finaluri.

În domeniul prozodiei el poate fi util poeților spre a identifica atît rima strictă cît și rima bogată sau spre a afla toată gama fonemelor coincidente.

El poate fi util, de asemenea, în învățarea ortografiei și în investigarea noilor tehnici de dominare a acesteia. Statisticile, comparațiile și confruntările îi pot conduce pe vorbitorii de limbă spaniolă la o exactă reperare a scrierii unor situații ezitante precum substantivele terminate în *-aje* și *-age*, a cuvintelor omofone cu *b* ori *v*, a grupului de cuvinte terminate în *-ción* și *-sion* etc.

Dicționarul poate avea, de asemenea, utilitate etimologică și semantică, avînd în vedere terminațiile cuvintelor. „Insinuăm, în final, — ne atrage autorul atenția — că dacă dorim să vizăm, să încurajăm și să evaluăm domeniul vocabularului care trebuie să fie favorizat de-a lungul tuturor nivelelor învățămîntului, atunci credem că e foarte convenabil să avem listele complete de terminații care să fie cunoscute pentru o consultare imediată" (p. 19).

În domeniul cercetării filologice *Dicționarul invers* poate fi un instrument de lucru foarte prețios. El își dovedește eficacitatea în controlul morfologiei derivate, în cercetarea fonologică, în lingvistica computațională și în studiul comparativ al limbilor, în învățămînt pentru cercetarea vocabularului pasiv al elevilor sau în cercetările privind obținerea rapidă și cuantificată a cuvintelor derivate dintr-unul primordial.

Lucrarea în discuție are în final o *Anexă statistică*. „Prin modesta noastră *Anexă statistică*, — spune autorul — pe care pentru concizie am rezumat-o la maximum, intenționînd ca ea să fie premisa unei statistici totale a lexicului hispanic direct și invers, statistică pe care sperăm s-o publicăm cu altă ocazie, dorim să stimulăm în sălile de curs relațiile lexicale statistice care să dea naștere la cercetări și la noi studii.

Dacă dorim ca programele de promovare a *Cercetării tinere* să aibă adîncime și continuitate — continuă autorul — trebuie să ne gîndim la programe eficace și concrete. Iar elaborarea acestui dicționar o prezentăm ca o cercetare matură" (p. 20).

Diccionario inverso del español semnat de Hermenegildo de la Campa este, după părerea noastră, un instrument de lucru profitabil în realizarea intențiilor propuse.

D. VLĂDUȚ

VASILE CREȚU

Era o zi de primăvară însorită, la Berliște, pe Valea Carașului, în 1963. Eram două cadre didactice, doi cercetători, un tehnician și un student din anul I, care fusese aici dascăl suplinitor de limba română și urmărea atent discuțiile cu țărani, aduși de el în școală pentru ca Profesorul să le înregistreze poveștile. „Domnul Profesor” era Ovidiu Birlea, iar studentul era Vasile Crețu, care acumina învăța metodologia științifică a cercetării pe teren, respectul față de actul folcloric autentic și iscusința interpretării sale. Mai tirziu va învăța de la alt dascăl al folcloristicii românești, Profesorul Mihai Pop, nu numai raportarea constantă la dimensiunea antropologică a creației populare, ci și știința de a pune în valoare profilul spiritual al poporului român, aplicind metode moderne de cercetare (structuraliste și semiotice), pentru a ajunge la concluzii originale. Dar, ca alțea ori în știință și cultură, ucenicul a depășit maestrul prin căile noi pe care le-a încercat. Cu gândul de a păstra pentru posteritate folclorul contemporan, nu numai prin litera tiparului, ci și prin imaginea cinematografică, avind și șansa înfălinirii cu un om deosebit, sensibil și cultivat, Sandu Dragoș, priceput cineast, a realizat peste douăzeci și cinci de filme etnologice care au purtat, peste fruntariile țării, „lumea cu dor” a vetrei străbune bănețene. Filmul Structura obiceiurilor familiale a obținut un premiu la Festivalul filmului științific și didactic organizat la Veneția, în 1971, în colaborare cu Universitatea din Padova. Sub semnul corespondențelor dintre noțiuni și imagini s-a întemeiat astfel o alternanță a Colocviului național de folclor cu Seminarul filmului etnologic, ce au subliniat mereu, ani la rind, „însemnele trăinicie” noastre pe aceste meleaguri, consemnate în filmele: Semnificația simbolică a apei în folclorul românesc (1969), Manifestări ludice cu substrat simbolic în folclorul românesc (1972), Praznicul — structură și semnificații (1974), Semnificația motivelor geometrice în portul popular din Banat (1974), Practici ceremoniale la semănatul grului (1975), Jocuri de priveghi (1976), Obiceiul colindatului laic — azi (1976), Tendințe și restructurări ideatice în folclorul contemporan (1978) etc. Filmele științifice de etnografie și folclor au reprezentat pentru Vasile Crețu o acțiune de conservare pe peliculă a unor fapte și fenomene culturale semnificative, într-o perioadă istorică în care se petrec numeroase restructurări ideatice și artistice în perimetrul culturii populare românești, constituind o inestimabilă bază etnologică pentru o cercetare științifică complexă.

Dar dascălii lui Vasile Crețu au fost întâi „marii bărbați ai pământului”, cum îl numea Marin Preda pe țărani. Prin ei a cunoscut folclorul magic și mitologic, a văzut întruchipările fantasticului popular, a înțeles simbolurile poporului român și a putut să explice mai bine literatura română întemeiată pe gândirea și expresia artistică populară. Țăranii din Macoviște și Petrilova, satele de obârșie ale părinților săi, l-au format; de la ei a învățat tot ce a constituit personalitatea sa: omenia, generozitatea, cinstea, sociabilitatea, harul sfatului și un echilibru al vorbei și faptei. De nenumărate ori, cind vorbea Vasile, aveam impresia că întemeiază ceva durabil, schițind și argumentind perspective, liniștind spiritele aprinse cu vorba-i înțeleaptă și profundă, venind parcă de pe buzele unui bătrîn al satului.

Dascăli i-au fost sutele de cărți, miile de studii citite, la care se referea în lucrările sale, cu corectitudinea exemplară a omului de știință. Prin lectură își ascuțise spiritul critic și nu de puține ori a polemizat cu mari autorități ale folcloristicii, sociologiei, antropologiei universale, vădind o remarcabilă capacitate de teoretizare, o formație filozofică, datorită căreia a putut să analizeze, cu succes, structurile și conceptele gândirii folclorice în devenirea lor istorică. Remarcabilă este și tratarea interdisciplinară a faptelor folclorice, fiecare disciplină abordată întemeindu-se pe cunoașterea riguroasă și profundă a terminologiei specifice, iar liantul metodologic și teoretic este bine fundamentat din punct de vedere științific și ideologic.

Îmbinând exemplar actul practic, al cercetării competente pe teren, prin anchete etnofolclorice, a valorilor culturale ale satului românesc bănățean — concretizat în mii de fișe și sute de benzi magnetice, care formează valoroasa Arhivă de folclor a Universității din Timișoara —, cu actul generalizator al cercetării teoretice, Vasile Crețu a fost unul din cei mai buni folcloriști români. Simbioza acestei cercetări complexe rezultă din studiile publicate în volumele Folclor literar, de pregătirea și redactarea cărora s-a și ocupat tot timpul, din articolele scrise pentru „Revista de etnografie”, „Orizont”, „Familia” etc. și mai cu seamă din cele două cărți pe care le-a publicat: *Ethosul folcloric — sistem deschis* (Editura Facla, 1980), formă refăcută a tezei sale de doctorat, susținută în 1978, volum pentru care a primit premiul de debut al Uniunii Scriitorilor, în 1982, și din recenta carte *Existența ca întemeiere. Perspectivă etnologică* (Editura Facla, 1988), devenită, prin jocul absurd al destinului, testamentul său.

Vasile Crețu a fost, pe lângă un om de știință, și un dascăl desăvârșit, știind să dialogheze permanent cu studenții, îndrumând lucrările a numeroși studenți la cercul științific de folclor sau în vederea susținerii tezei de licență. Dialogul nu l-a purtat numai cu studenții noștri, în sălile de curs și seminar, în cabinetul arhivei de folclor din Universitate, pe văile Carașului, Nerei, Timișului, Begăi, ci și cu studenții altor Facultăți de Filologie din țară, în cadrul Societății studențești de Etnologie și Folclor, unde a coordonat anchete etnofolclorice, la care au participat și studenții ai Conservatoarelor de muzică.

Numele lui Vasile Crețu a fost mereu prezent și în viața culturală a municipiului, județului și chiar a întregii țări. L-am întâlnit în publicistică: în „Viața studentescă” și „Amfiteatru”, în timpul studenției, făcând parte din colegiul de redacție, străduindu-se să facă cunoscute în presa pentru tineret realizările profesionale și cultural-artistice ale studenților din centrul universitar Timișoara, apoi în „Forum studențesc”, „Orizont”, „Drapelul Roșu”, cât și la studioul de radio Timișoara, unde a realizat, bilunar, timp de patru ani, rubrica Izvoare fermecate. Cine, dintre artiștii marilor ansambluri folclorice, din Banat și din țară, de la orașe și sate sau din formațiile studențești, nu l-au cunoscut pe Vasile Crețu care, cu dăruire, scria scenariul, făcea și regie, prezentând spectacole ce purtau pecetea științei, imaginației și bunului său simț, pe scenele Teatrului Național, ale Casei de cultură a studenților, la Universitate, la Casa Universitară și încă unde ... și unde încă ...? Sau câte scrieri ale unor tineri nu au fost citite și comentate de Vasile Crețu în cadrul cenaclurilor literare de la Casa de cultură a studenților, Casa Universitară sau de la Asociația Scriitorilor? Vasile Crețu a fost un îndrumător competent, generos și cinstit al întregii activități de valorificare autentică a folclorului bănățean, obținând cu colectivele artistice îndrumate de el mereu Premiul I la concursurile naționale (să amintim doar Seminarul de etnologie al Facultății de Filologie, ansamblurile „Doina Timișului” și „Timișul”). Aceasta este încă o față a profesorului de limba și literatura română conștient de misiunea sa culturală în societate, ce întregeste pe cea de activist în cadrul Uniunii Tineretului Comunist, a Uniunii Asociației Studenților Comuniști din România și apoi în rândurile membrilor Partidului Comunist Român, organizații în

care a deținut funcții de răspundere, iar pentru meritele deosebite în muncă a fost decorat cu diplome și medalii.

Vasile Crețu a fost însă și scriitor, nu numai prin fiorul poeziei care străbate toate studiile și eseurile sale, așa cum metafora înnobila discursul său, ci și prin câteva scrieri remarcabile, în care valorifică folclorul sau consemnează momente autobiografice. Pregătindu-și fiul pentru trecerea tatălui în neființă, la numai cincizeci de ani, el circumscria cariera sa literară, începută în 1958, la douăzeci de ani, cu schița Tata, publicată în „Scrisul bănațean”. În acest mod înțelege el trecerea în „lumea fără dor”, în spiritul viziunii tradiționale, „ca o întemeiere postexistențială a omului, prin integrarea lui, după încheierea firului vieții, în neamul etern al strămoșilor” (Existența ca întemeiere, p. 136) :

Timișoara, 28 septembrie 1988

„DRAGUL MEU TUDOR,

Îți scriu aceste rinduri cu multă, nespus de multă durere în suflet. Iată, destinul a hotărât ca firul vieții mele să se curme neașteptat de repede, lăsându-vă, pe tine și pe mama ta, singuri în lumea aceasta, aspră și adesea agresivă. Ce să-ți spun mai întâi, ca îndemn să-ți las drept sfat, acum, când tu ești încă un pui de om cu gândul mai mult la joacă decât la lucrurile cumplite ale vieții ?

Întâi de toate aș vrea să trăiești sănătos și să crești un om adevărat, cinstit și de omenie. Dorința aceasta nu este numai a mea, ci și a bunicilor tăi care și-au pus nădejdea în norocul zilelor tale în această lume, văzându-te un vlăstar menit să le continue neamul și să-i ducă mai departe numele. Să nu uiți această fierbinte credință a tuturor celor care te-au ținut în brațe iar acum nu mai sînt lângă tine, ci departe ...“

Om de cultură exemplar, statornic în convingerile sale de omenie, bine, frumos și adevăr, Vasile Crețu a transmis această credință umanistă tuturor colaboratorilor săi. Plecarea sa dintre noi, pe drumul strămoșilor, pe calea fără de întoarcere, reprezintă o ireparabilă pierdere pentru Facultatea de Filologie a Universității din Timișoara, pe care a slujit-o cu devotament timp de peste două decenii, cît și pentru folcloristica românească.

LUCIA JUCU-ATANASIU

